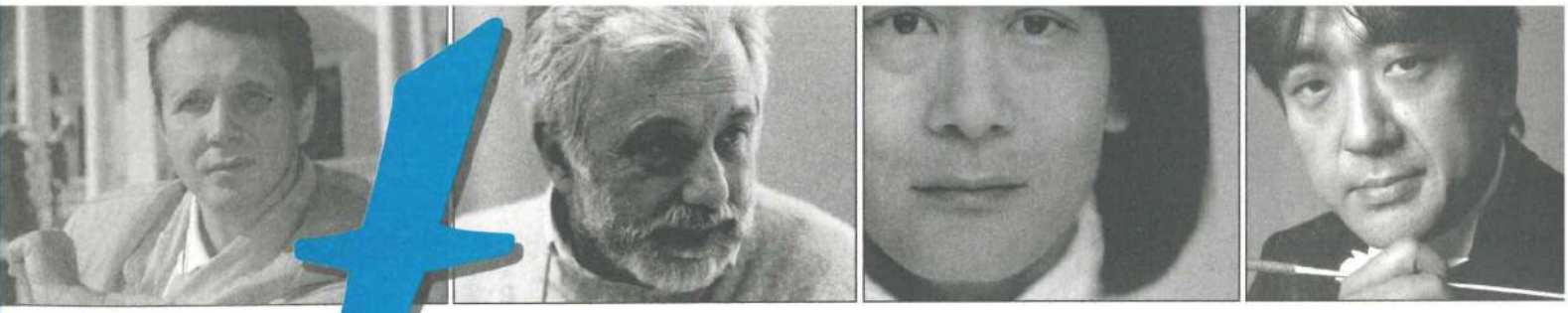


sistemamusica

Città di Torino · Teatro Regio Torino · Unione Musicale · Rai Orchestra Sinfonica Nazionale · settembre musica · Conservatorio Giuseppe Verdi Torino · Associazione Lingotto Musica

Torino 2001 2002 /2

Poste italiane - Spedizione in A. P.
Art. 2 comma 20/c - legge 662/96
D.C. - D.C.I. Torino
Anno III n. 8/2001 - ottobre 2001
Stagione 2001-2002 n. 2
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino
Taxe percue - Tariffa riscossa
C.R.P. Torino C.M.P. Nord

gli appuntamenti di ottobre

Il ritorno in recital di **Maurizio Pollini**

Harding, Inbal, Ronconi, Nagano
nel mese delle **inaugurazioni**

www.sistemamusica.it

sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti
Gianni Nuti

Sede
Unione Musicale onlus
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 / 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail: um@inrete.it

Redazione Web
Vincenzo Mania
www.sistemamusica.it
e-mail: sistema.musica@
comune.torino.it

Allestimento grafico e produzione
Satiz s.r.l. Torino

Impaginazione
Giuseppe Marongiu

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente:
Fiorenzo Alfieri
via San Francesco
da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti s.p.a.
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno III n. 8
ottobre 2001

In copertina:
in primo piano
Maurizio Pollini,
in alto da sinistra
Mikhail Pletnev,
Luca Ronconi,
Kent Nagano,
Yutaka Sado

editoriale

Novità in redazione

Da questo numero i lettori trovano in "Sistema Musica" nuove rubriche, ideate all'interno della redazione che ogni mese s'incontra per preparare il giornale. In *Cartoline dal mondo* (che sostituisce *Tema e variazioni* sulla quarta pagina di copertina) Filippo Fonsatti presenta e intervista musicisti torinesi che lavorano all'estero: è l'occasione per un confronto con esperienze diverse e con culture diverse. In *Usi e abusi* Gianni Nuti va a caccia di colonne sonore e di *Leitmotiv* che prendono a prestito la musica classica: un gioco di curiosità, che magari mette a nudo gli stereotipi con cui operano cinema e pubblicità. Infine abbiamo pensato di dedicare uno spazio fisso alla Biblioteca Musicale «Andrea Della Corte», straordinario patrimonio della nostra città, affidando l'esplorazione dei suoi tesori a Gabriella Gallafrio (mentre *Da non perdere* continuerà a offrire i preziosi consigli d'ascolto di Nicola Campogrande).
Come si sa, ogni giornale ha bisogno di rinnovarsi di tanto in tanto per mantenere vivo l'interesse dei suoi lettori, suscitando nuove ragioni di curiosità. Nel caso, però, di "Sistema Musica" c'è forse qualcosa di più. Lo scopo della testata è di offrire un servizio sia alle principali istituzioni musicali torinesi (che ne sono gli editori) sia al pubblico delle stesse. Si tratta essenzialmente di far conoscere i programmi delle stagioni, di diffonderne i contenuti e di facilitare le scelte da parte degli appassionati. Quando "Sistema Musica" è nato, si è concordato che questi obiettivi venissero perseguiti attraverso tecniche giornalistiche piuttosto che propagandistiche. In questa prospettiva rientrano gli spazi che "Sistema Musica" mette a disposizione per articoli musicologici, interviste, inchieste e rubriche fisse, che possono anche non avere rapporti diretti con le manifestazioni promosse nell'agenda, ma corrispondono a curiosità più generali e fanno comunque parte dell'interesse e del piacere per cui si va a un concerto o si ascolta un'opera. In particolare c'è sempre attorno agli eventi musicali una terra di confine, dove si slabbrano le caratteristiche dei generi, le varie forme di musica classica s'incontrano con quelle della musica popolare, si stempera la stessa identità culturale di un evento musicale, mescolandosi con altre forme di spettacolo e annodando echi da libri, da film, dalla poesia, dall'arte. Con questo spirito Paola Giunti andrà a esplorare il *back-stage* di opere e concerti nei prossimi numeri del giornale. Se i lettori vorranno darci una mano, saranno i benvenuti.

Alberto Papuzzi

sommario

agenda

4 Calendario ottobre 2001

argomenti

11 Haydn a Torino: sì, no, forse, però

14 Il Re Lear di Ronconi
di Filippo Fonsatti

15 La passione di Pollini
di Sandro Cappelletto

16 Un capolavoro tormentato
di Daniele Spini

17 Il decalogo del buon critico
di Giorgio Pestelli

unionemusicale

18 La sfida di Harding e Manacorda
di Filippo Fonsatti

19 Pletnev, ragazzo in bicicletta
di Nicola Campogrande

20 Il pianista che fa cantare il pianoforte

20 «I nostri veloci bambini»

21 Il Vivaldi dei Mottetti, sconosciuto e succulento
di Angelo Chiarle

orchestrasinfonicanazionaledellarai

22 Il Faust di Liszt diviso in tre
di Gianni Nuti

23 Cominati, temperamento italiano

24 Yutaka Sado, l'erede di Bernstein

associazionelingottomusica

25 Essenziale Nagano
di Gianni Nuti

teatroregiotorino

27 DIETRO LE QUINTE DI RE LEAR
Come nasce una scenografia
di Paola Giunti

28 Tutto ciò che fa spettacolo nel laboratorio del Piccolo Regio
di Filippo Fonsatti e Walter Vergnano

cittàditorino

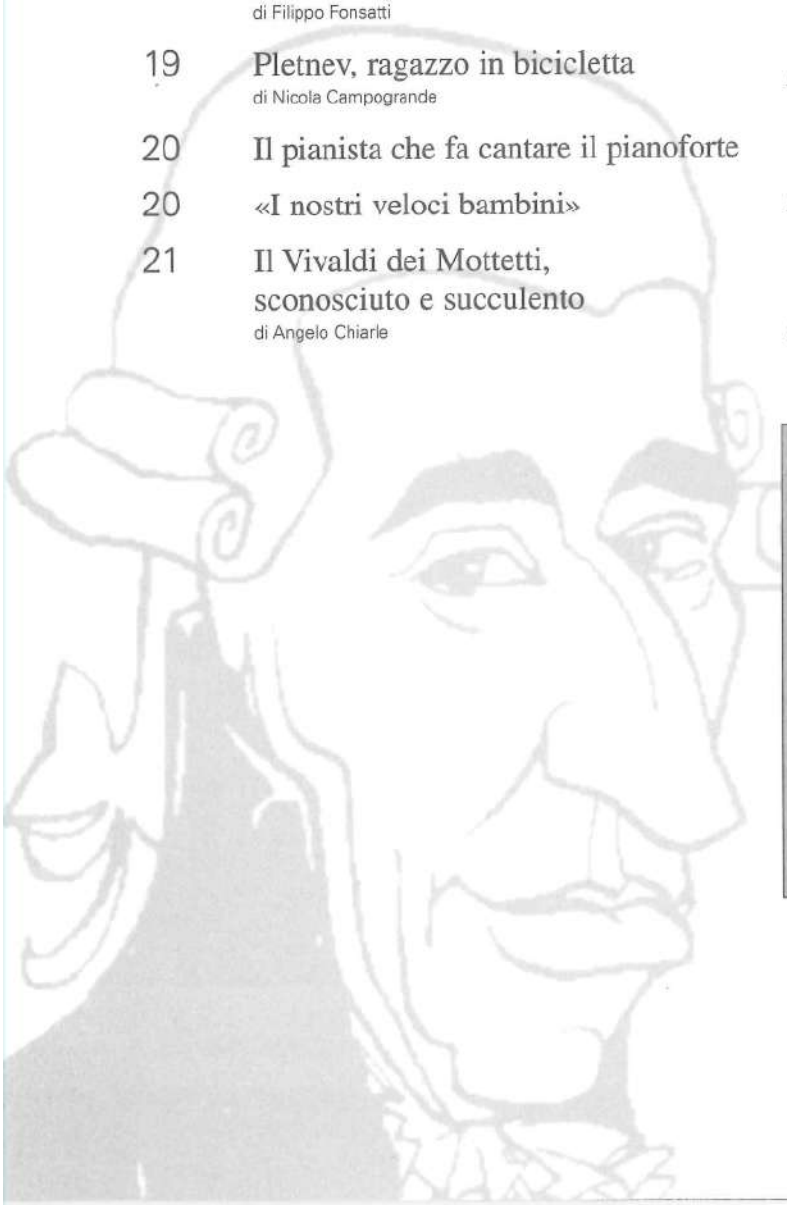
30 Torna l'abbonamento trasversale

appuntamenti

30 Calendario Conservatorio, Piccolo Regio...

cartoline dal mondo

32 Paola Larini



da non perdere

OPPOSTI CARATTERI

Sono sinfonie giovanili, ma è già Mozart. C'è già, soprattutto, il suo senso del teatro, il suo talento drammatico, c'è la sua passione per il confronto di caratteri opposti. Qui Dombrecht e il suo gruppo – con strumenti originali, *of course* – sono assolutamente a loro agio: sguazzano con allegria tra i contrasti dinamici, si tuffano tra le onde che inanellano frasi dolcissime e stacchetti ritmici, nuotano tra gli sbalzi di armonia che fanno convivere semplici accordi consonanti e movimenti cromatici wagneriani. Sono, francamente, tra i più bravi a farlo. *(nicola campogrande)*

Mozart, *Early Symphonies*. Il Fondamento, Paul Dombrecht (direttore) cd Passacaille

1 lunedì

Unione Musicale
serie blu, gialla, verde

Orchestra della Toscana
Daniel Harding *direttore*
Antonello Manacorda *violino*

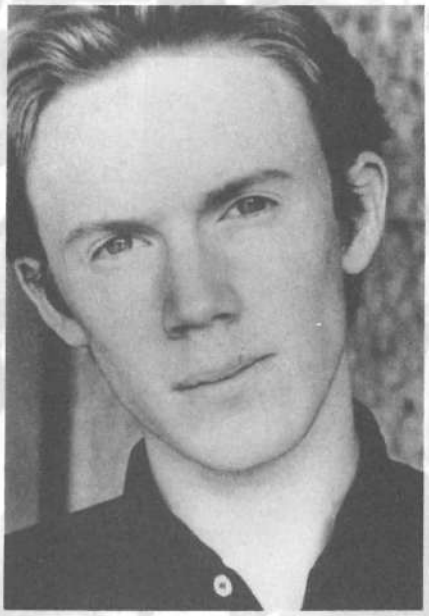
Beethoven
Coriolan, ouverture op. 62

Mozart
Concerto in la maggiore per violino e orchestra K. 219

Mendelssohn
Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 (*Italiana*)

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria dell'Unione Musicale da martedì 25 settembre, lire 60.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 40.000



4 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Eliahu Inbal *direttore*

Bruckner
Sinfonia n. 8 in do minore

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

5 venerdì

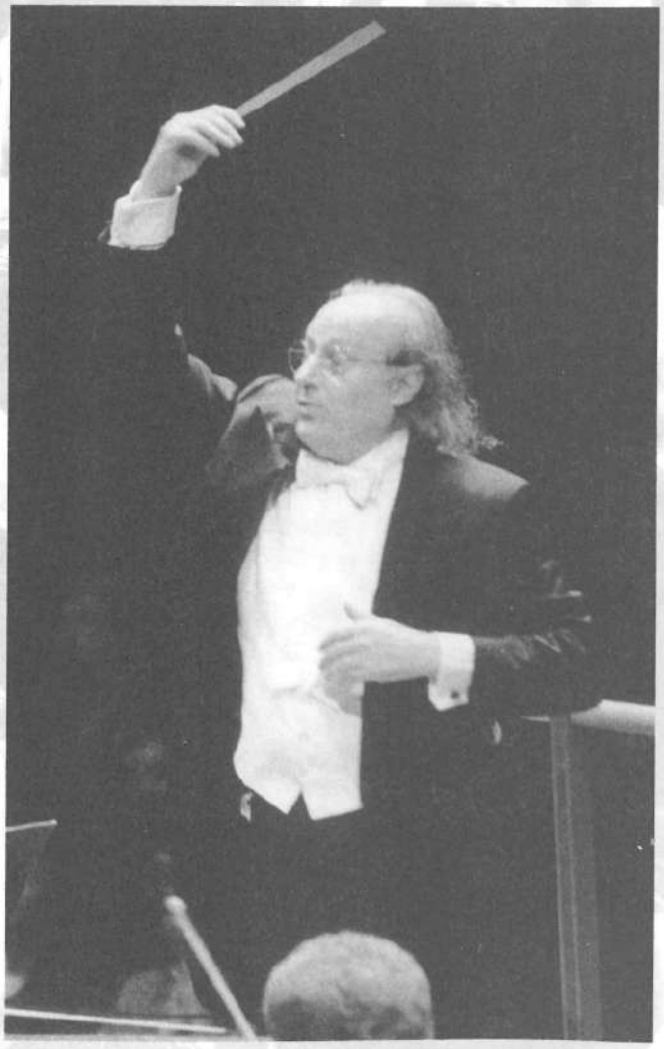
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Eliahu Inbal *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000



agenda

8 lunedì

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Kent Nagano *direttore*

Sebastian Breuninger *violino*

Annemarie Moorcroft *viola*

Mozart
Sinfonia concertante in mi bemolle maggiore per violino, viola e orchestra K. 364

Bruckner
Sinfonia n. 9 in re minore

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita da lunedì 1 a lunedì 8 ottobre, da lire 40.000 a lire 90.000
biglietti non numerati, riservati ai giovani fino ai 29 anni, in vendita un'ora prima del concerto, lire 25.000

10 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Roberto Cappello *pianoforte*

VERDI E LA GRANDE OPERA ITALIANA DELL'OTTOCENTO TRASCRITTA DA FRANZ LISZT
Réminiscences de Boccanegra R. 271
Miserere du Trovatore R. 266
Aida, Danza sacra e duetto finale R. 269
Ernani, Paraphrase de concert R. 265
Valse à capriccio sur deux motifs de Lucia et Parisina R. 155
Réminiscences de Norma R. 133

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria dell'Unione Musicale da giovedì 4 ottobre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

11 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Yuri Ahronovich *direttore*

Steve Davislim *tenore*

Coro Filarmonico «Ruggero Maghini» di Torino

Claudio Chiavazza *maestro del coro*

Liszt
Eine Faust-Symphonie in tre quadri caratteristici per tenore, coro maschile e orchestra

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

12 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Yuri Ahronovich *direttore*

Steve Davislim *tenore*

Coro Filarmonico «Ruggero Maghini» di Torino

Claudio Chiavazza *maestro del coro*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli – Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

16 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Lear

Opera in due parti
Libretto di Claus H. Henneberg dalla tragedia King Lear *di William Shakespeare*

Musica di **Aribert Reimann**

Prima esecuzione italiana
Versione in lingua inglese

Re Lear **Wicus Slabbert / Monte Jaffe**
Il re di Francia **Andrea Silvestrelli**
Il duca di Albany **George Mosley**
Il duca di Cornovaglia **Gregory Bonfatti**
Il conte di Kent **Ezio Di Cesare**
Il conte di Gloucester **Jochen Schmeckenbecher**
Edgar **Marco Lazzara**
Edmund **Paul Lyon**
Goneril **Brenda Harris**
Regan **Susanne von der Urg**
Cordelia **Valentina Valente / Silvia Colombini**
Fool **Lorenzo Fontana**
Un servo **Aldo Bottion**

Arthur Fagen *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Elisabetta Marini *assistente alla regia*
Guia Buzzi *assistente scenografa*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Nuovo allestimento Teatro Regio Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 285.000, 200.000, 137.000, 96.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 60.000

recita abbinata al turno A e al turno Opera Novecento

18 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie gialla, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Dmitrij Kitaenko *direttore*

Jeffrey Swann *pianoforte*

Ščedrin
Carmen suite per orchestra d'archi e percussioni

Gershwin
Rhapsody in Blue per pianoforte e orchestra
Porgy and Bess, quadro sinfonico

Auditorium G. Agnelli – Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Lear

Opera di **Aribert Reimann**

Arthur Fagen *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Wicus Slabbert, Brenda Harris, Susanne von der Urg, Valentina Valente**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno B

19 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie gialla, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Dmitrij Kitaenko *direttore*
Jeffrey Swann *pianoforte*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli – Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

20 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Lear

Opera di **Aribert Reimann**

Arthur Fagen *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Monte Jaffe, Brenda Harris, Susanne von der Urg, Silvia Colombini**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno Regione 1

21 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Lear

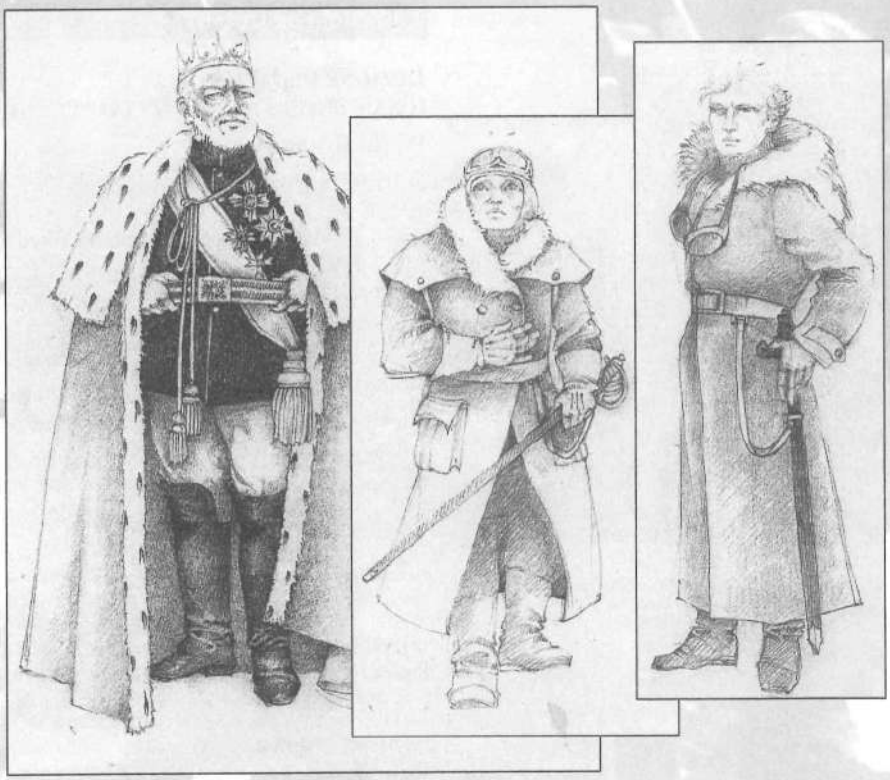
Opera di **Aribert Reimann**

Arthur Fagen *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Wicus Slabbert, Brenda Harris, Susanne von der Urg, Valentina Valente**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno C



23 martedì

Settembre Musica
Unione Musicale

Maurizio Pollini *pianoforte*

Chopin
Preludio in do diesis minore op. 45
Ballata n. 1 in sol minore op. 23
Ballata n. 2 in fa maggiore op. 38
Ballata n. 3 in la bemolle maggiore op. 47
Ballata n. 4 in fa minore op. 52

Liszt
La lugubre gondola (prima versione)
R[ichard] W[agner]-Venezia
Sonata in si minore

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

eventuali biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria dell'Unione Musicale da mercoledì 17 ottobre, lire 50.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Lear

Opera di **Aribert Reimann**

Arthur Fagen *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Wicus Slabbert, Brenda Harris, Susanne von der Urg, Silvia Colombini**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno D

24 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Mikhail Pletnev *pianoforte*

Bach-Busoni
Ciaccona in re minore

Beethoven
Sonata in do minore op. 111

Chopin
Scherzo in si minore op. 20
Scherzo in si bemolle minore op. 31
Scherzo in do diesis minore op. 39
Scherzo in mi maggiore op. 54

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria dell'Unione Musicale da giovedì 18 ottobre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

Teatro Regio Torino
La Scuola all'Opera

LEZIONE DI BALLO
(UNA CONFERENZA DANZATA)
Paola Roman *attrice*
Raffaella Portolese *pianoforte*

A cura di **Vittorio Borrelli** e **Tiziana Tosco**
Scene di **Enzo Busco**
Costumi di **Laura Viglione**

Coreografie di A. Francalanci, J. Perrot, A. Bournonville, A. Saint-Léon, M. Petipa, M. Fokine

Musiche di Pugni, Helsted, Paulli, Delibes, Čajkovskij, Stravinskij, de l'Isle

Produzione Teatro Regio Torino

Organizzazione Teatro Regio Torino

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 10.30

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE
Repliche il 25, 26, 30 e 31 ottobre alle ore 10.30 e il 30 ottobre alle ore 15
Per informazioni e prenotazioni: Settore scuola, tel. 011 88 15 209/238

25 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Zdenek Macal *direttore*
Roberto Cominati *pianoforte*

Roussel
Bacchus et Ariane, suite n. 2 dal balletto op. 43

Saint-Saëns
Concerto n. 2 in sol minore op. 22 per pianoforte e orchestra

Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Lear

Opera di **Aribert Reimann**

Arthur Fagen *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Wicus Slabbert, Brenda Harris, Susanne von der Urg, Valentina Valente**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno E

26 venerdì

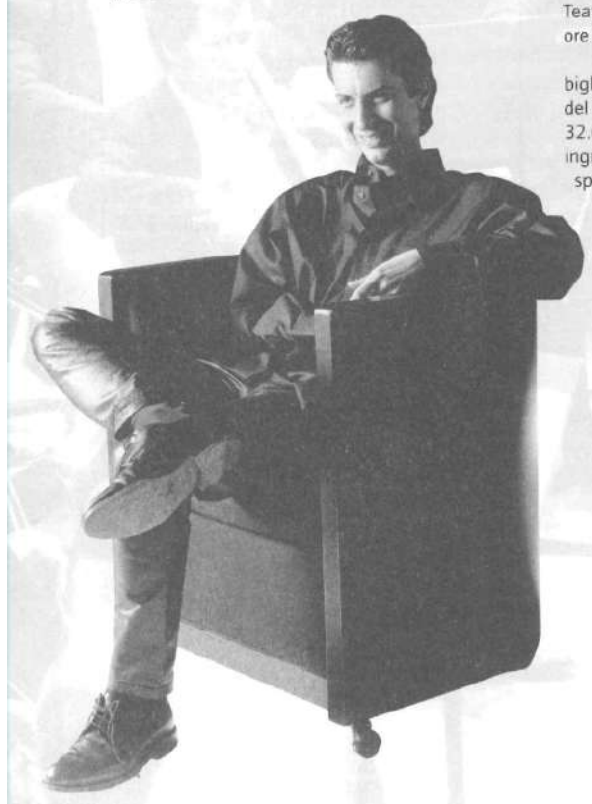
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Zdenek Macal *direttore*
Roberto Cominati *pianoforte*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000



28 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Lear
Opera di **Aribert Reimann**

Arthur Fagen *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Wicus Slabbert, Brenda Harris, Susanne von der Urg, Valentina Valente**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno F

29 lunedì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Academia Montis Regalis
Alessandro De Marchi *direttore*
Anke Hermann *soprano*
Laura Polverelli *contralto*

VIVALDI. I MOTTETTI DEL CODICE GIORDANO 32 DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE UNIVERSITARIA DI TORINO
Canta in prato per soprano, archi e continuo RV 623
Vestro Principi divino per contralto, archi e continuo RV 633
Longe mala umbrae terrores per soprano, archi e continuo RV 629
Nulla in mundo pax per contralto, archi e continuo RV 630
In furore giustissimae irae per soprano, archi e continuo RV 626

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria dell'Unione Musicale da martedì 23 ottobre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

ottobre

30 martedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Yutaka Sado *direttore*
Leonidas Kavakos *violino*

Berg
Concerto per violino e orchestra *(alla memoria di un angelo)*

Stravinskij
Petruška, scene burlesche in quattro quadri

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

31 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Tölzer Knabenchor
Gerhard Schmidt-Gaden *direttore*

Mendelssohn
Tre Mottetti latini op. 39

Schubert
Das grosse Halleluja D. 442
Der 23. Psalm op. 132 D. 706
Gott in der Natur D. 757
Ständchen op. post. 135 D. 921

Britten
Missa brevis in re maggiore op. 63

Rossini
La fede, la speranza, la carità, tre cori religiosi

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria dell'Unione Musicale da giovedì 25 ottobre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Yutaka Sado *direttore*
Leonidas Kavakos *violino*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 – 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18 dal lunedì al venerdì.
www.unionemusicale.it

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810 49 61/46 53
e-mail: biglietteria.osn@rai.it
orario: 10-18
dal lunedì al sabato.
www.orchestrasinfonica.rai.it

Associazione Lingotto Musica
Lingotto – via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66 40 458/452
orario: 14.30-19
da lunedì 1 a lunedì 8 ottobre
(domenica esclusa).

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88 15 241/242
fax 011 88 15 214
e-mail: biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: 10.30-18
dal martedì al venerdì;
sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Servizio Attività Promozionali
e Settore Scuola
tel. 011 88 15 246/238/209.
www.teatroregio.torino.it

Haydn a Torino: sì, no, forse, però

Nel marzo scorso, in occasione della presentazione del Festival *Settembre Musica*, Enzo Restagno, direttore artistico della rassegna, ha proposto di adottare Joseph Haydn quale "padre musicale spirituale" della città di Torino. Questa idea è stata da lui riproposta nell'editoriale del numero di giugno-luglio 2001 del nostro mensile. Abbiamo raccolto su quest'argomento l'opinione di musicologi e intellettuali torinesi.

Armida al Regio, una ragione concreta

di Alberto Basso

Haydn ebbe la fortuna di essere ricordato a Torino in strane e imprevedibili circostanze quando, il 27 dicembre 1804, sulle scene del Regio (che allora si chiamava Teatro Imperiale) venne portata la sua *Armida* per onorarne la memoria! Era accaduto che qualche mese prima si fosse sparsa la voce della repentina scomparsa dell'ormai anziano e venerando musicista e che un po' in tutta Europa si fossero prese iniziative per rendere omaggio al grande compositore. Che al Regio fosse stata inscenata l'*Armida*, e dietro suggerimento probabilmente degli ambienti della massoneria locale, è comprensibile se si tiene presente che, fra le tredici opere teatrali di Haydn, quella incentrata sul personaggio della *Gerusalemme liberata* aveva utilizzato un libretto opera di un poeta (e storiografo) piemontese, Jacopo Durandi, scritto per Pasquale Anfossi (e rappresentato al Regio il 27 gennaio 1770), poi rielaborato (1783) per Haydn da Nunziato Porta. L'*Armida*, la più eseguita allora delle opere teatrali di Haydn, fu portata al Regio con le scene di Fabrizio Sevesi e Luigi Vacca, i costumi (splendidi!) di Giacomo Pregliasco (ne sono stati realizzati alcuni per la mostra *L'arcano incantato* commemorativa dei 250 anni del Teatro Regio, 1991) e per l'interpretazione di grandi cantanti, come Lorenza Correa (Armida) ed Eufemia Ekart (Rinaldo), fra gli altri. C'è dunque una ragione "concreta" perché Haydn sia eletto a paladino della musica in Torino e mi auguro che la sua *Armida* – un capolavoro – possa ritornare al Regio e segnare profondamente il cammino del rinnovato interesse per la musica del compositore di Rohrau.

Fu un appuntamento mancato

di Andrea Lanza

Haydn a Torino. La proposta di Restagno ha il sapore di una fantasia di Borges. Più che un percorso della memoria evoca labirinti del possibile, dimensioni spazio-temporali alternative dove s'incrociano destini che in realtà non si sono mai incontrati. Nella storia "vera", quella che ha lasciato tracce tangibili, l'incontro fra Haydn e Torino si presenta infatti come un appuntamento mancato. Famosissimo in tutta Europa, fu invece, all'epoca, completamente ignorato in Italia. Un'assenza, questa, che appare anche più vistosa nel caso della nostra città, che era sede allora di una delle più fiorenti scuole di musica strumentale d'Europa. Questo dice la storia. Ma, l'"immagine" di un grande compositore dipende meno dai "fatti" e assai di più dalla capacità di generare nuovi significati, nuovi sogni, nuovi miti. E allora ben venga questa sorta di *videogame* in cui la musica di Haydn risuoni in luoghi dove in realtà non è mai risuonata. Il contesto offerto dalla nostra città, con le sue caratteristiche architettoniche, ma direi anche intellettuali, sociali, psicologiche, appare dei più favorevoli. Azzardo qualche possibile abbinamento: la Reggia di Venaria e l'*Oratorio delle Stagioni*, il Teatro Carignano e l'epopea laica della *Creazione*, l'Auditorium del Lingotto e la celebrazione borghese delle *12 Sinfonie* di Londra... Il *genius loci* e le costruzioni sonore di Haydn non potranno che riverberarsi a vicenda.

Dove va la Ferilli?

di Antonio Cirignano

Penso alla musica di Haydn come a un immenso giacimento di solidità, freschezza, originalità e qualità. Qualcosa di sovranamente anticonformista, anni luce al di sopra di ogni particolarismo, geografico o morale che sia. Vorrei essere sicuro quanto lo è Enzo Restagno dell'affinità fra Haydn e Torino, almeno in queste doti. Ma mi è più facile confidare nella capacità di Restagno di persuadercene in corso d'opera. Magari risvegliando nel "figlio" l'orgoglio di somigliare sempre di più a tanto padre spirituale. Per questo mi dichiaro cautamente favorevole. Quanto all'aspetto comunicazionale – che lo stesso Restagno tira in ballo – c'è da mettere in conto che lì sarà dura. I *media* diranno che la cosa è "molto interessante". Ma al di là di questo non vedo molti giornali disposti a infiammarsi per Haydn sottraendo "preziose" righe alla Ferilli o al rock. E d'altra parte, col vento a favore, che sfida sarebbe?

C'è già Santa Cecilia

di Giorgio Pestelli

Mi dispiace molto non sentire l'impulso ad aderire alla proposta di un amico, ispirata per di più a un musicista tanto grande quanto amabile; noi non scegliamo mai i nostri padri, e come la storia e il costume del luogo dove siamo nati ci ha fatti, così dobbiamo operare: e quindi, a Torino, continuare o ricominciare a estendere la conoscenza di Haydn, come già fecero i soci dell'Accademia Filarmonica (fra i primi in Italia a eseguire *La Creazione*), o come propone oggi *Settembre Musica* con una serie importante di iniziative. Ma perché pensare a ufficializzare (Istituti «Haydn» esistono già in Europa), a inventare convegni di studio, a orientare i musicofili oltre la spontaneità dell'interesse culturale e del gusto di ciascuno? Non partecipo senza soffrire alla recente mania di celebrare, reclamizzare, mitizzare che sta penetrando anche nell'antica solidità e concretezza torinese; oltre tutto, anche se mi piacerebbe assomigliare a Haydn, vedo nella sua musica tante ragioni di affinità con la torinesità quante di dissomiglianza. La musica tutta ha già la sua santa protettrice, Santa Cecilia, e quindi ci sta bene anche un culto speciale per Haydn; ma mi piacerebbe praticarlo senza etichette e strutture.

Sposalizio perfetto

di Claudio Desderi

È fuori discussione la coerenza della proposta del professor Restagno. Haydn si sposa perfettamente alla Torino architettonica e anche alla profondità rigorosa e non appariscente della sua cultura *tout court*. È anche vero che non è il solo, ma la bontà della proposta sta anche nella primogenitura dell'idea, quindi ben venga. Non che la "struttura" del Regio sia ideale per le opere teatrali del Nostro, ma faremo del nostro meglio (soprattutto se si potesse godere, *tamquam*, del Teatro Carignano). Quanto ai grandi oratori, nessun problema!

Lo apprezzo, non lo amo

di Ernesto Napolitano

Caro Enzo,

sento di doverti confessare, con grande stima e amicizia, che dietro il tuo invito ci vedo una buona, un'ottima intenzione ma non riesco a condividerlo; per due semplici ragioni. La prima è che non mi piacciono tanto i "padri spirituali" nominati d'ufficio; quanto agli altri, mentirei se dicessi di non averne avuti; ma "da vivi" e, comunque, se lo avessero saputo credo che avrebbero risposto con un sorriso di compatimento. L'altra ragione è che apprezzo rispettosamente, e di sicuro anche intellettualmente, la musica di Haydn, ma non mi sentirei di aggiungere di amarla veramente. Che ci vuoi fare, certe cose si provano per corrispondenze istintive, incontrollabili, e in questo caso, per me, la scintilla non scocca. È che la musica deve venirti incontro anche attraverso qualche cosa che la oltrepassi, e nel caso di Haydn non sono mai riuscito a sentire – certo, è un mio limite – altro che musica fatta di musica; voglio dire una musica che nel momento stesso in cui nasce si è già ridotta l'ampiezza del proprio campo visivo. C'è molta parte di verità in quello che scrivi sull'affinità fra la nostra città e quella musica, ma quante di quelle cose, con le dovute differenze, non sarebbero vere anche per altri; ad esempio, per Brahms?

Solo pro tempore

di Gianfranco Vinay

Haydn a Torino? Perché no. Ma solo *pro tempore*. Altrimenti ci incateniamo da soli all'obbligo della celebrazione rituale dei numi tutelari imposti dal destino. Poi però andiamo avanti. Ci scegliamo nuovi "compositori in residenza fantastica" sulla base di affinità elettive ispirate ad altri aspetti suggestivi della città (piazze metafisiche, architettura industriale e via di questo passo), creiamo un comitato permanente per l'adozione dei "numi tutelari temporanei", e realizziamo così, in un'epoca poco incline ai vagheggiamenti utopici, la prima "città inframondana" al mondo.

Amorevoli cure

di Giangiorgio Satragni

È una fortuna che ci abbia pensato qualcuno che non fosse austriaco, obbligato invece da cultura e devozione nazionale: onorare Joseph Haydn è il dovere di chiunque ami davvero la musica, e associare la sua opera raziona-

le, ma bella e arguta, all'architettura e allo spirito subalpino sarà forse la via maestra per far amare il compositore da tutti i nostri ascoltatori. Molto spesso, e ancor più fra gli addetti ai lavori, si accusa Haydn di troppo regolare artigianato, per via del suo servizio trentennale alla corte degli Eszterházy: eppure quanti gioielli ci ha lasciato in quegli anni quest'uomo di certosina abilità, e a quale affinamento quegli anni portarono, se guardiamo allo splendore dell'ultimo decennio del Settecento, alle sinfonie londinesi, allo stupendo oratorio della *Creazione*. Haydn ha proprio bisogno di più affetto, quello appunto dell'adozione, e sarà una luce di serenità. Il pubblico non deve considerarlo un Mozart di secondo piano, prevedibile e magari facile, come lo ritengono anche vari direttori, che lo mettono in programma e ci passan poi sopra senza attenzioni: ascoltare tanto Haydn significa imparare a comprendere le sue sorprese, i suoi colpi di scena realizzati con mezzi ridottissimi e intimamente musicali.

Questione di clima

di Leonardo Osella

Mi sembra un'idea valida: innanzi tutto perché la cornice è tra le meglio predisposte sia per quanto riguarda Torino sia per i dintorni, che conservano edifici adattissimi al "clima" haydniano come per esempio Stupinigi. Inoltre Haydn, essendo uno degli autori più prolifici e versatili in ogni genere – dall'opera alla cameristica, dalla sinfonia all'oratorio e alla musica sacra – può offrire una scelta pressoché inesauribile. Presupposto indispensabile, oltre ovviamente a quelli finanziari e organizzativi, è a mio avviso che siano in primo luogo i musicisti torinesi ad appropriarsi di Haydn e a proporlo, dalle istituzioni più autorevoli ai gruppi più piccoli che certo non mancano.

Lo Spirito Santo

di Lorenzo Ferrero

Indiscutibile il fatto che Haydn sta nella trinità viennese un po' come lo Spirito Santo, non si sa se è quello che sta più in alto e di sicuro non è quello che si è sacrificato per noi. Sappiamo che è molto importante, ma dobbiamo ancora capire esattamente perché. È quindi sicuramente spericolato appiccicargli formule e tanto più una presunta affinità col carattere di una città. Benissimo dedicargli festival, rassegne integrali, convegni. Quanto a farlo santo patrono ho i miei dubbi. Dal punto di vista canonico sarebbe una *diminutio*, e dal punto di vista olimpionico sarebbe dura bruciare una possibile candidatura di Londra, per esempio. Sarei più favorevole a cercare il candidato in casa, o per anagrafe o in base a quantità di manoscritti qui custoditi. Non saremo mica così provinciali da aver paura di essere provinciali?

Anche Liberovici

di Nicola Campogrande

L'idea di Restagno a me piace molto: sotto il profilo del *marketing* potrebbe essere vincente. Ma mi piace anche perché suggerisce di stabilire – finalmente – un rapporto continuativo tra la "città della musica" e un compositore. Ora, è bello che sia Haydn, e le ragioni sono più che legittime. Ma sarebbe ancora più bello che lo seguissero subito altri autori, magari musicisti che abbiamo visto camminare per le nostre strade, magari persino compositori ancora in attività. Non sarebbe bello e vitale che la capitale della contemporaneità abbracciasse chi la contempla, chi la contemporaneità la sta tracciando o ha appena finito di inventarla? Se abbandonassimo il nostro solito snobismo, uno come Sergio Liberovici dovremmo adottarlo subito. Anzi: io lo candido.

Ma Torino è Vivaldi!

di Nicola Gallino

Come si fa a non amare uno che inizia salmodiando fra gli stucchi al caramello della Vienna barocca e finisce con le tempeste che ululano e il ronzìo degli arcolai al caminetto? Schubert e il *Vascello fantasma* se li divora in un boccone. È il puparo che muove le torbidità di Mozart, che insegna le mosse al torello Beethoven. Ma Torino non può innamorarsi di Haydn "per decreto del Comune", come scrivevano sulle lapidi. Odio i centri-studi a libido zero. E per programmare il *Ritorno di Tobia* a *L'altro suono* non c'è bisogno di fare un convegno. Torino è già Vivaldi, e per il *mainstream* basta e avanza. Poi andiamo a rovistare nei nostri archivi. All'epoca di Haydn, a Mondovì don Salvatore Torti scriveva messe con oboe, violoncello e organo concertanti. Qualcuno le ha più sentite? Sorridiamo, c'è ancora qualcosa da scoprire.

Enzo Restagno

Usi e AbUsi

IL SUGO DI FIGARO

E se invece di demonizzare la pubblicità trita cervelli e ammazza musica provassimo a neutralizzarla con l'arma dell'interpretazione? Capire vuol dire dominare. Presenteremo, a partire da questo numero, qualche esempio.

Iniziamo con una delle passioni gastronomiche mediterranee: i sughi per la pasta. Nello spot si racconta di un cuoco dalle dimensioni e dal viso rassicuranti (uno così non taglierà mai i peperoni con le mani sporche) che, con una velocità inarrivabile, sminuzza verdure, affetta carni, mescola soffrigge e salta. Neppure una parola – non c'è tempo, occorre fare in fretta prima che la padrona di casa rientri – lascia parlare la musica: rocambolesche scale discendenti accompagnano la lama del coltello che doma pomodori e zucchine piegandoli a una suprema volontà combinatoria; le cipolle non friggono, ma si avvolgono, accompagnate da una danza frenetica, di mantelli dorati; gli ingredienti non cadono nella pentola, ma precipitano vivaci come scugnizzi giù da un muretto. Alla cadenza finale corrisponde la solida stretta del cuoco al coperchio del barattolo dove giace, appagato, il sugo pronto. Tutto è compiuto. Anch'io da piccolo, sollecitato al mattino a vestirmi in fretta, canticchiavo la musica del *can-can*, che dava a gesti quotidiani non solo un ritmo, ma un'immagine mentale avventurosa, attenuava la prevedibilità delle mie azioni, ne accentuava i tratti.

Non c'è musica migliore di quella di Mozart per raccontare una storia banale, fatta di gesti netti e oggetti colorati come cucinare un sugo in pochi secondi, e trasformarla in un'esperienza ricca, latrice di vigoria ed entusiasmo. Non è un caso che sia il finale di un'ouverture – cucinare è il preludio di un banchetto – e che la vicenda abbia, come soggetto, le nozze (quelle di Figaro), quando si apparecchiano le tavole più succulente. Certo, i commensali troveranno comodo trovare la pappa pronta, io preferisco celebrare il rito della sua creazione; come amo ascoltare i temi musicali, che nella vicenda troverò attaccati al cappellino di Susanna o sotto il letto della Contessa, spogli, a sipario chiuso. *(gianni nuti)*

INTERVISTA

Il Re Lear di Ronconi

di Filippo Fonsatti

Martedì 16 ottobre il *Lear* di Aribert Reimann inaugura la Stagione Sinfonica 2001-2002 del Teatro Regio, e resterà in scena fino al 28 ottobre. In prima esecuzione italiana, l'opera sarà diretta da Arthur Fagen; regia e scene sono a cura di Luca Ronconi e Margherita Palli.

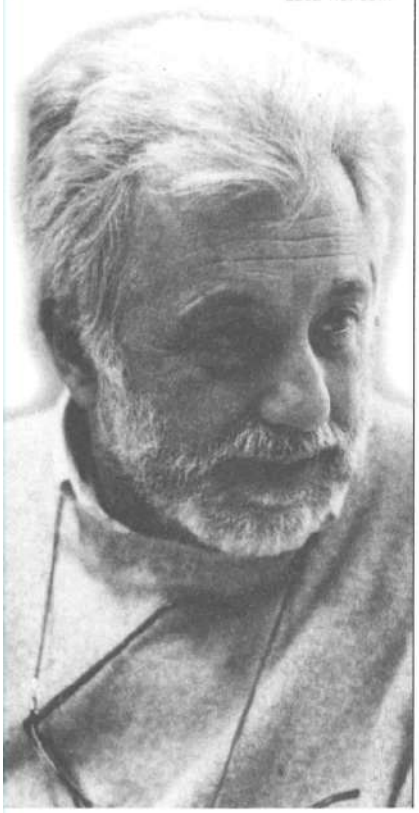
Nonostante il teatro di Shakespeare abbia fornito innumerevoli libretti, quella di Aribert Reimann è la prima opera degna di questo nome su *Re Lear*: secondo lei può darsi che la rinuncia di Verdi a musicare la tragedia abbia influenzato generazioni successive di compositori che ritenevano quasi infallibile il suo istinto per i soggetti?

«A Verdi piacque *Lear* perché, come tutti sanno, era fatalmente attratto dalle figure paterne. È anche vero che nel *Lear* si intrecciano talmente tante storie, sono così numerosi i personaggi che per un drammaturgo musicale estremamente portato alla sintesi come lui era impresa difficilissima concentrare la materia senza snaturare il messaggio shakespeariano. Questa regola vale naturalmente un po' per tutti i compositori d'opera».

Alcuni critici hanno accusato la musica di Reimann di essere radiofonica, di non aggiungere nulla alla teatralità del testo: condivide questa osservazione?

«Più che non aggiungere mi sembra che il lavoro di Reimann vada in una direzione diversa rispetto al portato shakespeariano. Reimann procede in modo determinato, a senso unico, mentre la tragedia shakespeariana è molto più ambigua. Credo sia inevitabile in un'opera, perché già la musica di per sé dice parecchie cose».

Luca Ronconi



Quindi nella sintesi fatta da Claus Henneberg prima e Desmond Clayton poi, per confezionare il libretto in lingua inglese si sono persi elementi importanti nella caratterizzazione dei personaggi?

«Mi sembra ci sia una specie di prosciugamento necessario dei temi. Di Shakespeare restano la storia, le motivazioni psicologiche, parecchi versi. Ma la cosa più significativa non è tanto il drenaggio delle situazioni quanto piuttosto il sacrificio di quella serie di parallelismi che la tragedia di Shakespeare ci propone, ad esempio quello fortissimo tra Gloucester/Lear, l'altro non meno forte tra Lear/Fool e Fool/Cordelia, per cui non si sa mai se il Fool è un doppio di Lear oppure l'immagine del delirio e della sua dissennatezza, anche se poi mostra al re un'anticipazione del conforto che gli darà Cordelia. Tutto ciò in Reimann non c'è e ritengo che non potrebbe esserci: nell'opera Lear appare molto meno colpevole di quanto non lo sia nella tragedia e proprio il Fool è il personaggio più contratto».

Più di una volta le sarà capitato di mettere in scena un testo drammatico e la sua versione operistica: penso al *Caso Makropulos* di Čapek/Janáček o proprio al *Re Lear* al quale ho avuto la fortuna di assistere qualche anno fa al Teatro Argentina di Roma. Quali sono i problemi e gli stimoli che scaturiscono dal confronto diretto?

«Tantissime opere musicali, Verdi insegna, sono tratte da testi teatrali e quando mi sono trovato a metterle in scena molto spesso ho pensato di incentrare il mio lavoro sullo scarto che intercorre tra l'originale drammaturgico e la versione musicale. Nel caso dei *Lear* di Shakespeare e Reimann, viceversa, mi sembra ci sia piuttosto una coincidenza, seppure attraverso quel drenaggio di cui parlavo prima. Non per condividere le critiche di radiofonia mosse alla partitura di Reimann, ma senza dubbio il compositore "cerca" a modo suo il drammaturgo, laddove un capolavoro di Verdi come *Otello* è in buona parte un tradimento dell'originale shakespeariano, per non dire di *Falstaff* che è addirittura un *collage*. Nel caso di questo *Lear* non è proprio così: è un'interpretazione in qualche modo parziale, se si vuole, ma è il nobile tradimento di un capolavoro letterario».

Può svelare quale sarà la cifra stilistica di questo nuovo allestimento firmato con Margherita Palli e Vera Marzot?

«Già nel *Lear* che lei ha visto all'Argentina c'era una grande durezza di immagine [le scene erano di Gae Aulenti, *ndr*], povera e dura nello stesso tempo. A me sembra che l'opera di Reimann "urli" – non in termini musicali, s'intende – il testo teatrale, spifferi tutto ciò che in Shakespeare è suggerito. Dunque anche scenicamente l'immagine di questo allestimento sarà aggressiva e violenta. Così come nell'edizione romana, non abbiamo sprofondato la vicenda nella Scozia arcaica, anche perché questa musica di arcaico ha ben poco: secondo quella che è ormai diventata una consuetudine nel nostro modo di fare teatro, i personaggi indosseranno abiti più vicini a noi. Questo non per modernizzare gratuitamente, ma perché riteniamo non necessario il ricorso alla filologia dei costumi d'epoca: vestire le persone in abiti moderni consente al pubblico di riconoscere differenze di carattere e di classe sociale e non solamente di sapere in che anno si svolge l'azione. Tanto più che *Lear* è ambientato in un tempo indeterminato».

Come verrà risolta la simultaneità di alcune scene oppure la cruciale tempesta?

«L'allestimento è costruito in modo tale da permettere lo svolgimento contemporaneo di alcune scene sia opponendo un diaframma mobile al centro del palcoscenico, sia con uno scivolo a due livelli che crea un proscenio e un secondo piano. Nella tempesta posso dire che pioverà anche acqua vera...».

Preferisce affrontare il repertorio ottocentesco, cosa che negli ultimi anni ha fatto sempre più di frequente, oppure l'opera contemporanea?

«Lavoro volentieri su opere in cui c'è da scoprire qualche cosa: per questo motivo, se posso farlo, evito il grande repertorio. Fa eccezione Rossini, che per me rappresenta un caso speciale: ho messo in scena molti dei suoi titoli perché dal punto di vista drammaturgico libretto e musica presentano piccoli segreti sui quali è divertente indagare. È chiaro che l'opera contemporanea offre all'attenzione di un regista un po' di più di quanto non offra Donizetti o il primo Verdi: proprio a Torino ho messo in scena alcuni capolavori del Novecento, come *Il caso Makropulos* e *Il giro di vite*, che mi hanno dato soddisfazioni vere. Perciò sono particolarmente coinvolto nell'ideazione e nella realizzazione di questo nuovo allestimento del *Lear*».

La passione di Pollini

di Sandro Cappelletto

L'indiscutibile competenza, abilità, tecnica è il requisito indispensabile per il primato di un artista. Non è tuttavia sufficiente a trasformare un interprete in un punto di riferimento.

Tralasciando le esibizioni da fanciullo, i primi concerti adolescenziali, Maurizio Pollini è pubblicamente "in carriera" dal 1960, quando – diciottenne – vince il Concorso «Chopin» di Varsavia. Le immagini di quei giorni, girate dalla televisione polacca e dai telegiornali della Rai, consegnano un ragazzo, più che emozionato, più che stupito, preoccupato di non deludere le aspettative di chi lo ha premiato (presidente della giuria era Arthur Rubinstein) e di non farsi travolgere dalle conseguenze – concerti, concerti, concerti – di quella vittoria, inusuale per un pianista italiano. Decide di sospendere l'attività concertistica e di proseguire gli studi: così aveva stabilito prima del concorso, così fa dopo il suo esito. Con una naturalezza che probabilmente deriva dalla persuasione "innata" di dover fare, nella vita, il pianista: «Non ho mai pensato, per me, ad altre possibili attività».

In un universo dell'immagine e del consenso troppo affollato e ripetitivo, Pollini comprende già allora che la rarefazione della propria presenza fa solo del bene: all'artista e al suo pubblico. In questa decisione pesa evidentemente un rigore etico che la famiglia – il padre Gino, architetto razionalista, creatore dell'Olivetti di Ivrea, lo zio Fausto Melotti, scultore sensibile al lirismo dell'astrazione – frequenta con quella "naturalezza" lombarda che non sapremmo, oggi, altrettanto ritrovare.

Il genio musicale del ragazzo è indiscutibile: "legge" e analizza con familiarità il *Wozzeck* di Berg, che pochi anni prima era stato fischiato focosamente alla Scala; incontra, in un'abitazione privata, Salvatore Accardo, improvvisano assieme la *Kreutzer* di Beethoven e tuttora Accardo ricorda stupefatto la qualità del suono e della passione di Pollini.

Passione: il pianismo italiano sembra scoprirla con lui. Mentre vince il «Chopin», Benedetti Michelangeli registra negli studi della Rai di Torino quelle che resteranno le sue uniche esibizioni televisive. La concomitanza cronologica consente ancor meglio di valutare le differenze: ventidue anni e un abisso interpretativo separano i due maestri, proprio nello sguardo verso Chopin. Il canto, il fraseggio, l'infinitesimale, levigata compostezza, il "perlato" di Michelangeli; il "grido", la tensione, anche gli squilibri accentuati da Pollini.

Il segno era diverso, e netto. Chopin sarebbe rimasto una stella fissa nell'orizzonte esecutivo di Pollini, e quella diversità non si sarebbe risolta.

Da Chopin a Schoenberg, compreso nel suo rigore formale, nelle pulsazioni visionarie, nelle isole brevi di nostalgia. Da Schoenberg, l'avanguardia storicizzata, a Boulez, Stockhausen, Nono, Sciarrino, Manzoni. Pollini non si limita a prendere atto delle loro creazioni per il pianoforte; le sollecita, le "commissiona", alcune, come nel caso dei due lavori di Luigi Nono pensati per la tastiera (*Como una ola de fuerza y luz* e *...sofferte onde serene...*), nascono "verso" di lui.

La vastità del repertorio (che comprende anche Monteverdi e Bach), ma non la sua gratuità, è atteggiamento raro, perspicace, assolutamente utile oggi, quando dopo un secolo di documentata storia dell'interpretazione il rischio del logorio, del già-ascoltato, del prevalere stanco del rituale esecutivo, è uno dei principali nemici dei musicisti contemporanei.

Tratto costante – si dice – del carattere di Pollini, rimane la sua discrezione. In tutta evidenza, è un equivoco clamoroso.

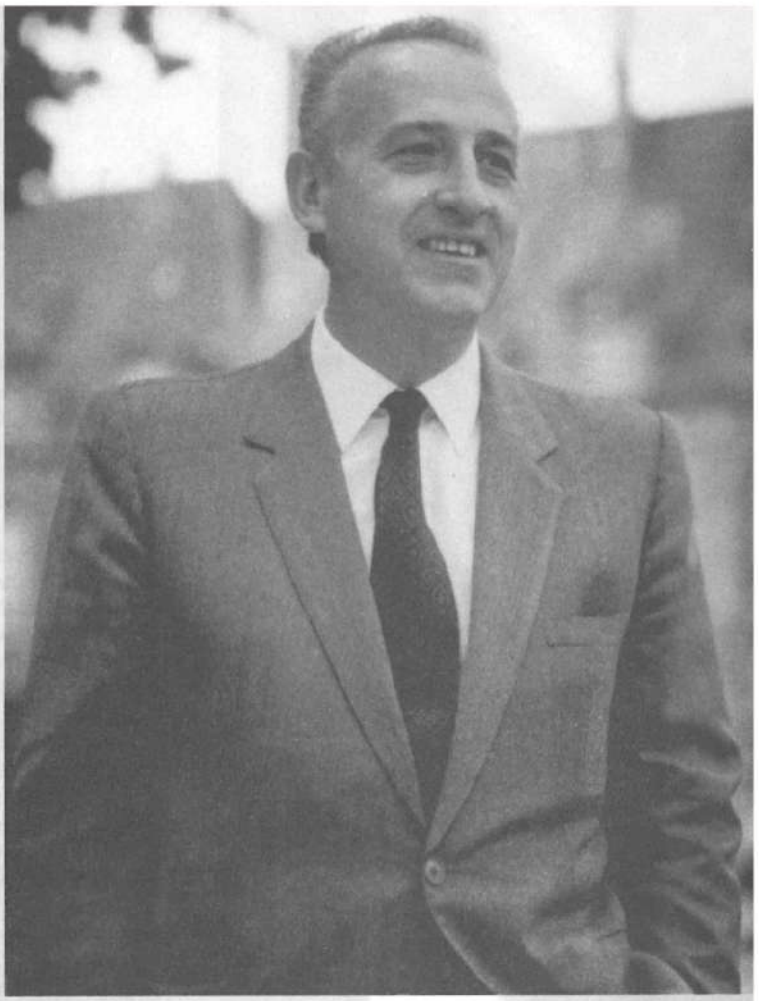
Il riservato pianista legge, prima di un concerto alla Società del Quartetto di Milano, una dichiarazione firmata da numerosi musicisti italiani che condanna la ripresa dei bombardamenti statunitensi sul Nord Vietnam; pronuncia appena sette parole e a quella fatidica – appunto "Vietnam" – la sala esplode. Era il 1972. Gli organizzatori gli fanno sapere che «...è pagato per suonare, non per parlare». Indro Montanelli lo critica aspramente. «Nella mia ingenuità, pensavo che il concerto avrebbe potuto comunque aver luogo», ricorda oggi il maestro.

Chiude la Paragon di Genova, gli operai occupano la fabbrica, Pollini, con l'Orchestra del Teatro Carlo Felice, suona l'*Imperatore* di Beethoven in sala mensa e passa ore per ottenere, grazie a pannelli e "conchiglie" costruite al momento dall'intelligenza operaia, un'acustica accettabile. Ci riesce.

Suona nelle biblioteche civiche di Reggio Emilia, discute delle ultime sonate di Beethoven davanti a un pubblico che allora si chiamava di "lavoratori e studenti".

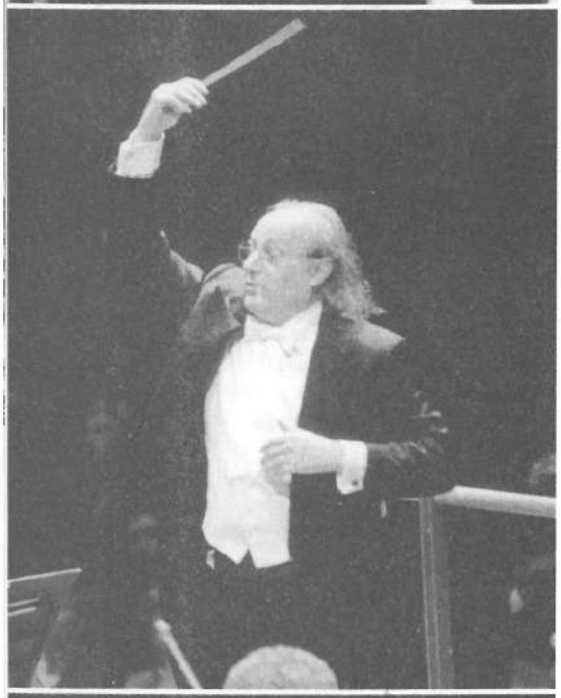
Esce dall'intangibilità dell'artista, non si isola all'interno dell'eccellenza del proprio mestiere, partecipa alla vita civile del nostro paese. Dopo la strage di Piazza Fontana del dicembre 1969, va in Piazza Duomo, assiste ai funerali delle vittime, comprende che «...una svolta autoritaria non sarebbe passata».

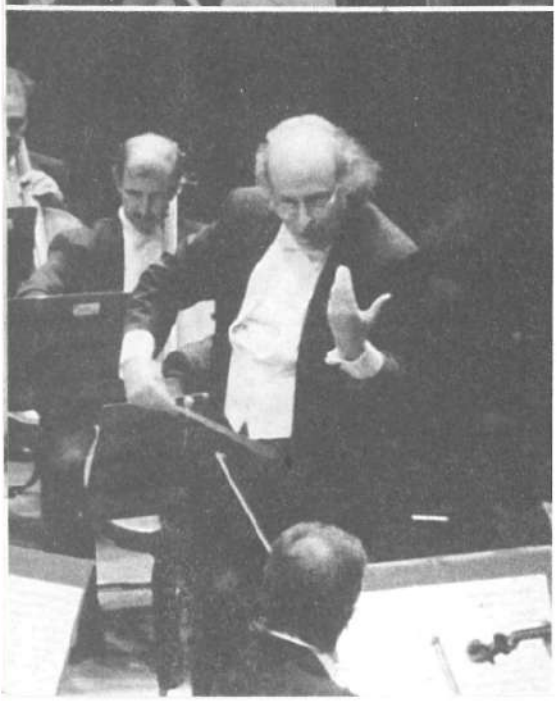
Dov'è la "discrezione"? Nobilmente, invece, il rifiuto della chiacchiera, della banalità dell'apparire, persiste assieme alla fermezza, alla disciplina, all'eccellenza dell'artista. Pollini non imbroglia mai.



Maurizio Pollini

Settembre Musica
Unione Musicale
MARTEDÌ **23** OTTOBRE ore 21
AUDITORIUM DEL LINGOTTO
Maurizio Pollini *pianoforte*
Musiche di Chopin, Liszt





Un capolavoro tormentato

di Daniele Spini

Quattro partiture a stampa, due versioni autografe, una sola sinfonia. La storia dell'*Ottava sinfonia* di Bruckner sta in questi tre numeri.

Se li disponiamo in ordine crescente, da uno a quattro, ci sintetizzano una vicenda complicata: la creatività di Bruckner e la sua tendenza costante al ripensamento, la sua faticosa fortuna, legata a interventi di revisori certo benintenzionati, il paziente e non sempre facile recupero degli originali.

Bruckner lavora all'*Ottava* dal luglio 1884 all'agosto 1887. Prossimo a compiere sessantatre anni, finisce la partitura sinfonica più imponente che si sia mai vista: 2.080 battute, per una durata di quasi un'ora e mezza, strumentate per legni a due, nel finale portati a tre, quattro corni, quattro tube, tre trombe, tre tromboni, bassotuba, timpani, piatti, triangolo, fino a tre arpe (*womöglich*, ove possibile, indica quasi con timidezza). È la prima versione: Bruckner ne spedisce copia a Hermann Levi, il primo direttore del *Parsifal*, già artefice del trionfo della *Settima* a Monaco: «Mi prendo la libertà, con Suo permesso, di inviarLe la partitura dell'*Ottava sinfonia*. Possa trovar grazia! La gioia che mi proviene dalla speranza di un'esecuzione sotto la Sua magistrale direzione è per me inesprimibile!». Ma Levi è sconcertato dalle dimensioni e dalla complessità dell'*Ottava*, e manda a dire a Bruckner che non se la sente di dirigerla, consigliando una revisione. Una delusione tremenda.

Poco dopo Bruckner comincia una rielaborazione approfondita, concludendola nel marzo del 1890. Seconda versione: centottanta battute in meno, con rimaneggiamenti imponenti nel primo tempo, privato della perorazione conclusiva, e nello *Scherzo*, con la sostituzione del *Trio*, e il taglio di trentotto battute nell'*Adagio* e di sessantadue nel *Finale*. Molti i ritocchi alla strumentazione, con i legni portati ovunque a tre e l'immissione del controfagotto, molte le piccole modifiche qua e là.

Nel 1892 l'editore Schlesinger la pubblica, con la dedica a Francesco Giuseppe (che si è accollato le spese di stampa) ma in una versione notevolmente alterata dagli allievi di Bruckner: che come tante altre volte approva, o comunque subisce. E siamo alla prima partitura stampata: la tiene a battesimo il 18 dicembre 1892 Hans Richter, con i Filarmonici di Vienna: «Una completa vittoria della luce contro l'oscurità» racconterà Hugo Wolf; «Una tempesta di applausi» dopo ciascun movimento; «Un trionfo quale nessun condottiero romano osò mai sognare». Le silhouette celeberrime di Otto Böhler ci tramandano tanto i gesti grandiosi di Richter sul podio quanto la figura tenerissima insaccata nel giaccone informe e nei calzoni a fisarmonica, che risponde alle ovazioni strascicando per terra una corona d'alloro di cui sembra non sapere che farsi.

GIOVEDÌ 4 OTTOBRE ore 20.30
VENERDÌ 5 OTTOBRE ore 21
AUDITORIUM DEL LINGOTTO

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Eliahu Inbal *direttore*

BRUCKNER Sinfonia n. 8 in do minore

Nel 1938 arriva l'edizione critica di Robert Haas, che riapre alcuni dei tagli praticati da Bruckner distinguendo fra gli interventi operati autonomamente e quelli secondo lui suggeriti da consigli esterni, e recupera alcuni squarci della versione 1887, adattandola alla nuova orchestrazione, oltre a sistemare diversamente altri particolari. Seconda partitura.

Un'altra revisione esce nel 1955, nell'ambito della nuova edizione critica delle opere di Bruckner a cura di Leopold Nowak: riproduce esattamente tutto ciò che nel manoscritto del 1890 sia effettivamente di mano di Bruckner, espungendone gli interventi materialmente operati da altri. È la partitura numero tre.

Nel 1972, sempre a cura di Nowak, ecco una quarta partitura: è la versione originaria dell'*Ottava*, quella respinta da Levi nel 1887. Il mondo la conoscerà, insieme con le prime stesure di *Terza* e *Quarta*, soprattutto grazie ai dischi incisi da Eliahu Inbal con il Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt: un album storico, che resta fra i capisaldi della ricognizione di Bruckner.

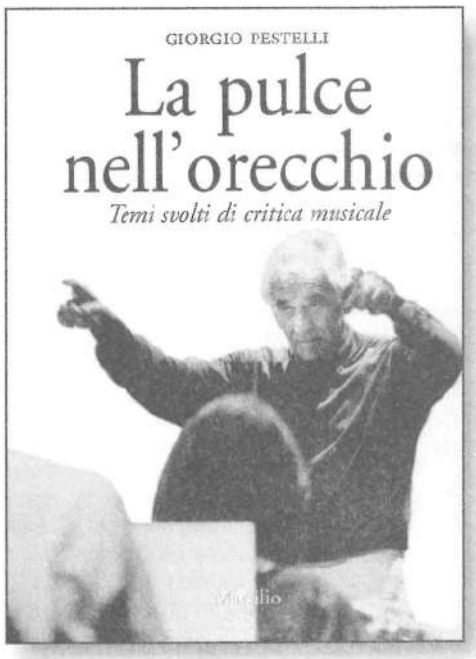
Ribaltando la successione dei numeri e ripercorrendo a ritroso questa storia, ritroviamo con questa versione 1887 una delle quattro possibili identità della *Sinfonia*: meno grandiosa in fatto di spazio fonico, ma ancor più dilatata in quello temporale, meno limata in certe soluzioni (le manca, per esempio, la violenza grandiosa della chiusa all'unisono, quale la conosciamo dal *Finale* della versione definitiva), più ardita e geniale in altre, soprattutto più coerente. Come per tanti altri capolavori dalla storia testuale un po' tormentata, dal *Don Giovanni* al *Boris*, non è del tutto facile scegliere decisamente per l'una o l'altra stesura, né escludere all'atto dell'esecuzione (vedi Haas) una sintesi ignota allo stesso autore. Conferma di due piccole regole non scritte: che l'utilità della scienza non si verifica tanto nei problemi che chiude quanto in quelli che lascia aperti; e che in musica la pratica vale spesso più della grammatica, sicché anche l'*Ottava* di Bruckner corre il mondo da più di cent'anni in tutte le versioni possibili, senza crearci speciali problemi, ma anzi dandoci ogni volta una ragione in più per interessarcene e ammirarla.

Il decalogo del buon critico

di Giorgio Pestelli

Non c'è bisogno del critico per commentare la stecca che sentono tutti, e la sensibilità del non competente, del pubblico comune, in una certa serata può essere anche più sveglia di quella del critico; l'unica superiorità di costui è la somma di esperienze e conoscenze storiche che possiede, ma di cui dovrebbe dimenticarsi per ritrovarsele di fronte nell'esecuzione e riscoprirle lì dal vivo; la finzione dell'"ascoltatore ingenuo", tanto cara a Donald Francis Tovey, può servire anche al critico per un ascolto senza pregiudizi, evitandogli inoltre l'eventuale delusione di non riconoscere al concerto l'equivalente intellettuale degli schemi astratti che si è portato dietro da casa.

Le notizie sugli esecutori spetta agli organizzatori diffonderle nel modo più esauriente possibile e i problemi organizzativi, si sa, sono molto importanti, ma di modesto interesse per chi scrive (tutti vorrebbero più soldi), mentre chi legge trova discussioni e polemiche di questo genere inquadrate in forma più appropriata in altre pagine del giornale. Nessuna censura, fatte ragionevoli eccezioni, mi sembra invece da applicare allo specialismo di termini tecnici, che nella critica musicale è di gran lunga inferiore a quello che i giornali praticano nelle prime pagine economiche o sportive; né si può paragonare la critica musicale a quella teatrale o cinematografica o letteraria, dove c'è uno spettacolo o un libro da raccontare, mentre la musica non si racconta; l'unica cosa che si può raccontare è il dialogo che si apre fra l'immagine storica dell'opera e la sua viva rappresentazione in teatro: vedere se quella sera ha cambiato faccia, se la nuova prospettiva aperta dall'esecutore le ha aggiunto o tolto qualcosa; un dislivello che riguarda anche l'interprete, fra la memoria e la sua presenza attuale, senza troppa paura di cedere a esperienze o ricordi autobiografici. Nel valutare quella distanza è naturale si tenga conto dell'ambiente e del pubblico: altro è sentire una stessa sinfonia all'aperto o alla Filarmonica di Berlino, un *Tristano* a Bayreuth, a Monaco o al Teatro Greco di Taormina; altro in una sala mezzo vuota o in una piena come un uovo, con un pubblico di giovani o d'anziani, con un vicino che dorme o che batte il tempo con la mano; tutti dati e indizi importanti, che tanto meglio confluiscono nella recensione quanto più s'insinuano di straforo, in modo non dichiarato.



Il pubblico poi: stiamo attenti a non farne un personaggio preciso o troppo distaccato da tutti noi; capita a volte di cogliere una frase al volo e se chi la pronuncia è uno sconosciuto, ecco che subito la prendiamo come la voce genuina del pubblico e la registriamo in cronaca conferendo alla sua banalità quell'importanza che negheremo all'acuta osservazione di un conoscitore solo perché sappiamo chi è.

Da una parte insomma ci sono una quantità di cose, accertamenti, giudizi e pregiudizi, esecutori celebri e sconosciuti, ambienti diversi, atmosfere più o meno propizie; e dall'altra un bel foglio bianco: il vero problema del critico è far passare le prime nel secondo; e per farlo ci vorrà forse il cronista, ma a patto che sia anche uno scrittore: voglio dire che sia in grado di trascrivere, oggettivizzare le sue impressioni con i mezzi di cui si serve lo scrittore; cioè che abbia una sua maniera, un mestiere quale che sia, almeno fino a consentirgli di costruire un pezzo con un capo e una coda, giocando su una trama umoristica, sulla diversità delle intonazioni; persino per essere obbiettivi in modo non arido l'obbiettività non è sufficiente, e occorrono certe qualità di scrittura che suppongono, se non una esaltazione, una partecipazione poco obbiettiva. I nove decimi delle recensioni che si ricordano, che anche chi non era presente legge con piacere, non sono critiche "veridiche", o cronistiche, o polemiche, ma critiche scritte con gusto e sensibilità letteraria: qualità oggi svalutata dall'opinione comune, la quale vorrebbe convincerci che ormai la recensione non basta più a se stessa e per esistere ha bisogno di avere inoculato un morbo, una corrente elettrica di conflitti e di problemi: una sorta di critica galvanizzata, che sarebbe il modo moderno di trattare la cultura. Ora non si può negare che l'approccio per conflitto possa rivelarsi utile, ma non sempre, non a ogni costo; molte civiltà musicali, e fra le più genuine, molte personalità di musicisti non si spiegano con i conflitti ma con meravigliose immutabilità; e una buona critica musicale deve contrastare questa peste del giornalismo culturale che è il voltarsi a scovare cento falsi problemi invece di risolverne uno vero: che nel nostro caso è poi quello di sottrarre la musica all'ascolto indifferente e di integrarla nella vita e nella coscienza come occasione di comprensione, arricchimento e diletto.

Giorgio Pestelli ha pubblicato da Marsilio una nuova raccolta dei suoi scritti critici e giornalistici, *La pulce nell'orecchio. Temi svolti di critica musicale*, Marsilio Editori, Venezia, aprile 2001, pagg. 199, lire 34.000.
Nell'introduzione al volume affronta la questione della critica musicale sui giornali; riassumiamo la conclusione di queste riflessioni.

INTERVISTA

La sfida di Harding e Manacorda

di Filippo Fonsatti

LUNEDÌ 1 OTTOBRE
TEATRO REGIO ore 21
serie blu, gialla, verde

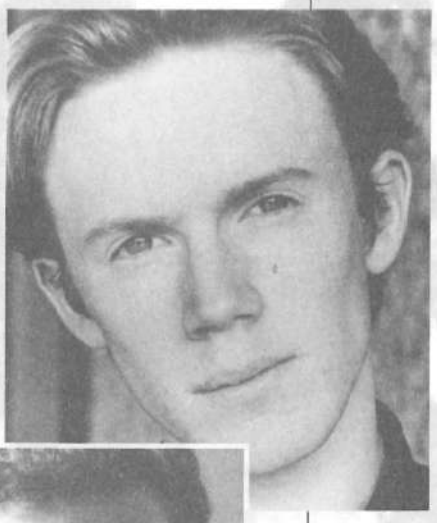
Orchestra della Toscana
Daniel Harding *direttore*
Antonello Manacorda *violino*

CONCERTO DI INAUGURAZIONE
Musiche di Beethoven, Mozart, Mendelssohn

L'Orchestra della Toscana è un complesso formato da 45 elementi attivo, nella propria regione e su tutto il territorio nazionale, dal 1980. Alla direzione artistica si sono succeduti negli anni Luciano Berio e quindi Giorgio Battistelli, che conserva la carica ancora oggi. Interprete duttile di un ampio repertorio che dalla musica barocca arriva fino ai compositori contemporanei, con una precisa vocazione per il Novecento storico, l'Orchestra è stata diretta e ha collaborato con innumerevoli direttori e solisti di fama internazionale. Collabora stabilmente con il Maggio Musicale Fiorentino, con il Ravenna Festival e con il Rossini Opera Festival e dal 1992 ha compiuto tournée in Europa, Stati Uniti, Giappone e Sud America.

Che significato ha per lei inaugurare la stagione dell'Unione Musicale: proverà un'emozione particolare suonando da solista nella sua città oppure sarà un concerto come gli altri cento che tiene ogni anno in giro per l'Europa?
«Per un musicista torinese sono molto più rare le occasioni di suonare nella sua città che altrove: anche nel mio caso è così. Questo dovrebbe far pensare che al momento di esibirsi "a casa" si crei molta tensione, appunto perché capita di rado. Per me è l'esatto contrario. Forse proprio perché non vivo più a Torino, starci su un palcoscenico con il violino tra le braccia mi sembra la più spontanea e congeniale delle situazioni torinesi: mi sento a mio agio, circondato dagli amici che posso riunire tutti insieme. Certo, inaugurare la stagione dell'Unione Musicale è una responsabilità enorme e sono felicissimo che ciò avvenga con un concerto di Mozart perché proprio su Mozart Daniel Harding e io abbiamo fatto un attentissimo lavoro di interpretazione».

Al di là dei giudizi della critica, che possono essere più o meno lucidi o emotivi, quali sono le peculiarità musicali di Harding che hanno saputo conquistare l'apprezzamento della Gustav Mahler Chamber Orchestra, di cui lei è violino di spalla, e la sua stima in particolare?
«Daniel è geniale, tecnicamente è il direttore più dotato che abbia mai visto, ha un gesto impeccabile e una straordinaria naturalezza. E poi è assolutamente inarrestabile e inafferrabile, nel senso che ha un'attività cerebrale che gira a mille. È una delle persone più interessanti con cui affrontare delle sfide. D'altronde è proprio una sfida il motivo per cui io ho fondato l'GMCO, una sfida alle istituzioni immobili, una sfida alle orchestre che si sciolgono e chiudono. Daniel è la persona più adatta perché per lui tutto è una sfida. Forse proprio questo aspetto viene spesso frainteso dalla critica: la sua energia e il suo modo di vedere le cose, talvolta anche un po' assolutistico, vengono recepiti in modo negativo perché sembra che debba sempre sorprendere il mondo. Invece è la condizione necessaria a rompere degli schemi che in fondo stanno un po' stretti sia a lui che a me».



Su cosa si basa il vostro affiatamento? Coincidenza nelle idee interpretative, affinità caratteriali o condivisione del "fare musica"?
«Ci siamo trovati insieme quasi per caso, quando la nostra Orchestra appena nata è stata scelta per la produzione del *Don Giovanni* curata da Peter Brook ad Aix-en-Provence, sul podio della quale Claudio Abbado lo ha invitato ad alternarsi con lui. Ci siamo capiti al volo: la sua interpretazione di Mozart coincideva con quello che era il mio sogno di fare Mozart, mai realizzato perché non avevo ancora trovato l'interlocutore adatto. In poche parole una interpretazione che sintetizza la tecnica moderna e la ormai trentennale prassi esecutiva barocca, attendibile da un punto di vista filologico. Un nuovo concetto interpretativo insomma».

Vi esibite spesso in qualità di direttore e solista lei e Harding? Mai uno screzio, una divergenza di vedute?
«Mai successo, nemmeno con la GMCO, che Daniel abbia diretto un mio concerto solistico. In anni di intenso lavoro come spalla e direttore tra di noi non ricordo contrasti di natura musicale o umana: il nostro rapporto è basato su un sano confronto dialettico, sempre costruttivo, perché ci lega un modo di vedere la musica al di là degli schemi. Se insorgono problemi si risolvono. Ciascuno di noi ha la piena consapevolezza dei propri compiti».

Il ruolo di vicepresidente e di coordinatore artistico della GMCO sottrae tempo prezioso alla sua professione di musicista con incombenze amministrative e organizzative o riesce a conciliare bene le due attività?
«Fare le due cose è molto impegnativo. Per questo motivo da qualche tempo mi sono trasferito a Berlino, città straordinaria dove ha sede l'ufficio dell'Orchestra. Sentivo comunque la necessità di "emigrare" e la scelta di Berlino è stata quasi obbligata».

Che cosa rappresenta per lei Torino?
«Ho legami fortissimi con la città, ma in questo momento della mia esistenza vedo Torino come il luogo per me ideale tra vent'anni. Quando si calmerà, anche per esigenze vitali, la frenesia della mia attività, allora Torino sarà il porto in cui approdare, perché è meravigliosamente tranquilla. Negli ultimi tempi mi capitava di transitarvi per pochi giorni non avendo modo di riallacciare e coltivare tutte le amicizie. Torino è una città un po' chiusa, riservata, che richiede del tempo per essere compresa e apprezzata e diffida della superficialità. I miei ritmi attuali non si conciliano quindi con quelli torinesi. Ma da ciò che vedo è comunque una delle città italiane più vivaci dal punto di vista culturale e musicale».

Perché proprio il *Concerto in la maggiore K. 219* di Mozart? È lei a preferirlo agli altri oppure è stato Harding ad averlo scelto?
«L'ho studiato molto a fondo e credo che sia il concerto ideale tra quelli scritti da Mozart per manifestare il tipo di visione che Daniel e io abbiamo della sua musica. Dovendone scegliere uno, non ho avuto dubbi. E sono felicissimo di suonarlo proprio in questa occasione, a Torino, per l'Unione Musicale».

Pletnev, ragazzo in bicicletta

di Nicola Campogrande

Il suo ultimo disco contiene la cantata *Le campane* di Rachmaninov, ed è grandioso. Pletnev dirige l'Orchestra Nazionale Russa come un ragazzino cavalca la propria bicicletta, senza un'esitazione, un ripensamento. Senza un pensiero che disturbi la visione precisa della partitura. Lui è così: appassionato e perfetto, convincente e impeccabile. Lo ascolti e hai l'impressione assurda che la musica che sta dirigendo si debba davvero suonare "soltanto" come la fa suonare lui, nel modo in cui lui la presenta, annullando in un colpo solo la stessa "possibilità" che esistano altre interpretazioni.

Ma si può andare alla scoperta di Pletnev anche comprandosi quel disco in cui suona musiche di Chopin. Un disco francamente straordinario. Non perché Pletnev rovesci gli equilibri ai quali siamo abituati, svelandoci chissà quale nuovo modo di ascoltare musica nota; è straordinario perché ti lascia addosso una sorta di brivido biforcuto. Da un lato ascolti il piacere del rubato, dell'irrequietezza ritmica, della vitalità che doveva avere il pianismo dell'Ottocento prima che noi del ventesimo secolo ci mettessimo a ripulirlo; dall'altro, però, godi di quello stesso piacere in un contesto di perfezione sonora, di asciuttezza dinamica, di precisione del fraseggio che sbalzano quella musica fuori dal suo tempo e ce la fanno sentire più vicina. È teatrale, il suo modo di suonare, è enfatico, è ricco di ammiccamenti lanciati verso il pubblico: ma il suo è teatro alla Ronconi, perfetto, rifinito, grandiosamente velato da una mano di grigio. E dunque un po' già festeggi all'idea che Pletnev ti faccia ascoltare Chopin, perché trovi legittimo aspettarti una serata di meraviglia.

Festeggiarono peraltro, vent'anni fa, anche i giurati del Concorso «Čajkovskij» di Mosca quando tributarono la medaglia d'oro e il primo premio a un Mikhail Pletnev ventunenne. Lui, grato, fece in modo di farsi onore in giro per il mondo fino a che, nel 1988, Gorbaciov lo invitò a esibirsi al vertice delle superpotenze di Washington. Fu un riconoscimento importante, lo si capisce; ma fu soprattutto l'occasione perché i due uomini si incontrassero, stringessero un'amicizia e gettassero le basi per la realizzazione di un sogno che Pletnev serbava da tempo: formare un'orchestra russa indipendente dallo Stato. Nel 1990 Gorbaciov gli diede una mano e la fama di Pletnev, la sua idea di un nuovo modello per l'esecuzione musicale in Russia, convinsero molti dei migliori musicisti del paese a far parte dell'Orchestra Nazionale Russa, centocinque elementi, nessuna sicurezza per il futuro, in tasca molto entusiasmo e l'orgoglio di essere la prima orchestra indipendente dalla rivoluzione del 1917.

Con la "propria" orchestra Pletnev ha intrapreso una carriera come direttore che ha regalato al mondo un nuovo talento e, manco a dirsi, ha fatto rapidamente decollare la reputazione della nuova formazione. Come ospite ha diretto e dirige orchestre in tutto il mondo ma, naturalmente, il suo rapporto con la RNO è rimasto assolutamente saldo (ne è attualmente responsabile musicale e direttore principale).

Ciò che molti temevano, dopo il decollo dell'orchestra, era che Pletnev riducesse la propria attività come pianista: è d'uso fare così, raggiungere podio e bacchetta e chiudere per sempre il coperchio del pianoforte.

Lui invece ha scelto di continuare a esibirsi e a incidere dischi e, tanto per scoraggiare chi volesse chiuderlo dentro la gabbia di un solo mestiere, si è messo anche a comporre (dal suo catalogo tutti citano un *Trittico per orchestra sinfonica*, una *Fantasia su temi kazaki per violino e orchestra* e un *Capriccio per pianoforte e orchestra*) e ha realizzato due arrangiamenti pianistici di successo (le suite dallo *Schiaccianoci* e dalla *Bella addormentata* di Čajkovskij).

Tra parentesi, per non essere da meno di Gorby, anche Eltsin nel 1995 gli ha conferito un premio (il primo Premio di Stato della Federazione Russa), tributandoglielo poi una seconda volta l'anno dopo. E oggi, inserito dalla Deutsche Grammophon in un piano di registrazioni che continua a produrre capolavori, Pletnev è uno di quegli artisti dei quali è diventato difficile pensare di fare a meno.

MERCOLEDÌ 24 OTTOBRE
CONSERVATORIO ore 21
serie gialla

Mikhail Pletnev *pianoforte*

Musiche di Bach-Busoni, Beethoven, Chopin

Mikhail Pletnev

Il pianista che fa cantare il pianoforte

La lotta romantica contro la materia e i suoi limiti si è svolta su più fronti. Quella della trascrizione-elaborazione è un mezzo marginale, ma significativo. L'intento è quello di piegare grandi costruzioni teatrali e musicali sotto il dominio di due sole mani, di dimostrare che la fantasia dell'artista può sopperire alla povertà dei mezzi. Il delirio di onnipotenza che il musicista ottocentesco accusa lo porta a credere di tutto poter capire e tutto raccogliere. C'è poi un aspetto più introspettivo: la sensibilità per i moti del proprio spirito nell'artista ottocentesco si è notevolmente acuita e la reazione interiore all'ascolto di un'opera altrui di grande valore provoca uno scossone emotivo che, per attenuarsi, richiede una nuova opera. Liszt si abbandona a reminiscenze della *Norma* o di *Boccanegra* e a parafrasi di *Ernani* per questo e a causa del suo amore per la cultura italiana, di cui Verdi è sommo mandatario. Ma l'aspetto più rilevante dell'operazione, che segna il termine della letteratura di imitazione, è che sotto la penna di Liszt tutto diventa pianistico, l'idioma più estraneo si approssima alla lingua della tastiera. Invero le elaborazioni di pezzi d'opera nascevano anche da una forte esigenza commerciale: il borghese cercava di offrire agli ospiti del suo salotto un po' di opera in miniatura con l'aiuto del virtuoso di fiducia, come nel Settecento pre-rivoluzionario i *Kappelmeister* costringevano sotto le regole della classicità variazioni strumentali su arie celebri. Non poteva essere più coerente con la natura dei brani il temperamento interpretativo di Roberto Cappello, uno dei pochi pianisti italiani che ha scelto di misurarsi in modo sistematico con le ardite pretese tecnico-musicali di Franz Liszt. Il suo *curriculum* è quello tipico dei grandi virtuosi: i primi studi musicali con il padre, l'esordio come *enfant prodige* a soli sei anni presso la Konzerthaus di Vienna e poi le affermazioni ai concorsi: il Città di Senigallia, il «Maria Canals» di Barcellona, il Nazionale di Treviso fino alla consacrazione definitiva, nel 1976, con il primo premio al Concorso Pianistico Internazionale «Ferruccio Busoni» di Bolzano, che da venticinque anni non veniva assegnato a un musicista italiano. Da allora la brillante carriera internazionale presso i più importanti teatri del mondo, per le istituzioni musicali più prestigiose. Alcune tra le incisioni discografiche sono buoni indizi per tracciare il profilo dell'artista: nel 1991 ha inciso i valzer di Johann Strauss nelle trascrizioni virtuosistiche dei più famosi pianisti del passato e, recentemente, l'intero corpus dei *Lieder* di Schubert trascritti per pianoforte da Franz Liszt. Un pianista che ama far cantare il pianoforte come una voce umana e illuderci che una tastiera non imiti, ma sia un'intera orchestra. *(g.n.)*

MERCOLEDÌ 10 OTTOBRE
CONSERVATORIO ore 21
serie blu

Roberto Cappello
pianoforte

Musiche di Verdi-Liszt

INTERVISTA

«I nostri veloci bambini»

Maestro Schmidt-Gaden, com'è nato il Tölzer Knabenchor?
«Sono originario di Tölzer e lì ho compiuto i miei primi studi. Durante gli anni di apprendistato sotto la guida di Kurt Thomas – cantore nella chiesa Saint-Thomas a Lipsia – studiando gli autografi di Bach ho capito che egli scriveva pensando a tre o quattro bambini per ciascun registro vocale e non a venticinque, come era consuetudine fare. Sono tornato a casa e nel 1956 ho fondato il coro. Inizialmente i ragazzi erano tutti originari del luogo, oggi lo è solo uno su duecento, anche perché, dagli anni '70, la scuola si è trasferita a Monaco».

Quale impegno devono sostenere i ragazzi durante l'anno e come vengono selezionati?
«Tutti vivono a casa dei genitori, frequentano la scuola normale fino all'una; nel pomeriggio dedicano mezz'ora giornaliera al pianoforte e un'ora e mezza al canto, esercitandosi con un nastro o un disco. Tutto il coro prova una volta alla settimana per due ore e mezza, mentre l'ensemble solista (quando occorre allestire un'opera come il *Flauto magico* di Mozart) si accolla altre due ore e mezza di lavoro. Per il reclutamento dei bimbi procediamo così: con gli altri sette maestri del Tölzer ogni anno, a gennaio, sento 10.000 bambini in tutta la Baviera che hanno appena iniziato a frequentare la scuola elementare; i duecento migliori sono invitati a fare un test; di questi ne vengono scelti cinquanta e dopo quattro anni ne restano venti, il numero necessario per sostituire quelli che escono dal coro a causa della mutazione della voce».

MERCOLEDÌ 31 OTTOBRE
CONSERVATORIO ore 21
serie blu

Tölzer Knabenchor
Gerhard Schmidt-Gaden
direttore

Musiche di Mendelssohn, Schubert, Rossini, Britten

Come i giovanissimi del 2000 riescono a conciliare creatività e spontaneità con la ferrea disciplina che la musica impone?
«Questa è la mistura tra i principi dell'ordine militare teutonico di Lipsia e il metodo di Carl Orff, fondamento della nostra pedagogia musicale».

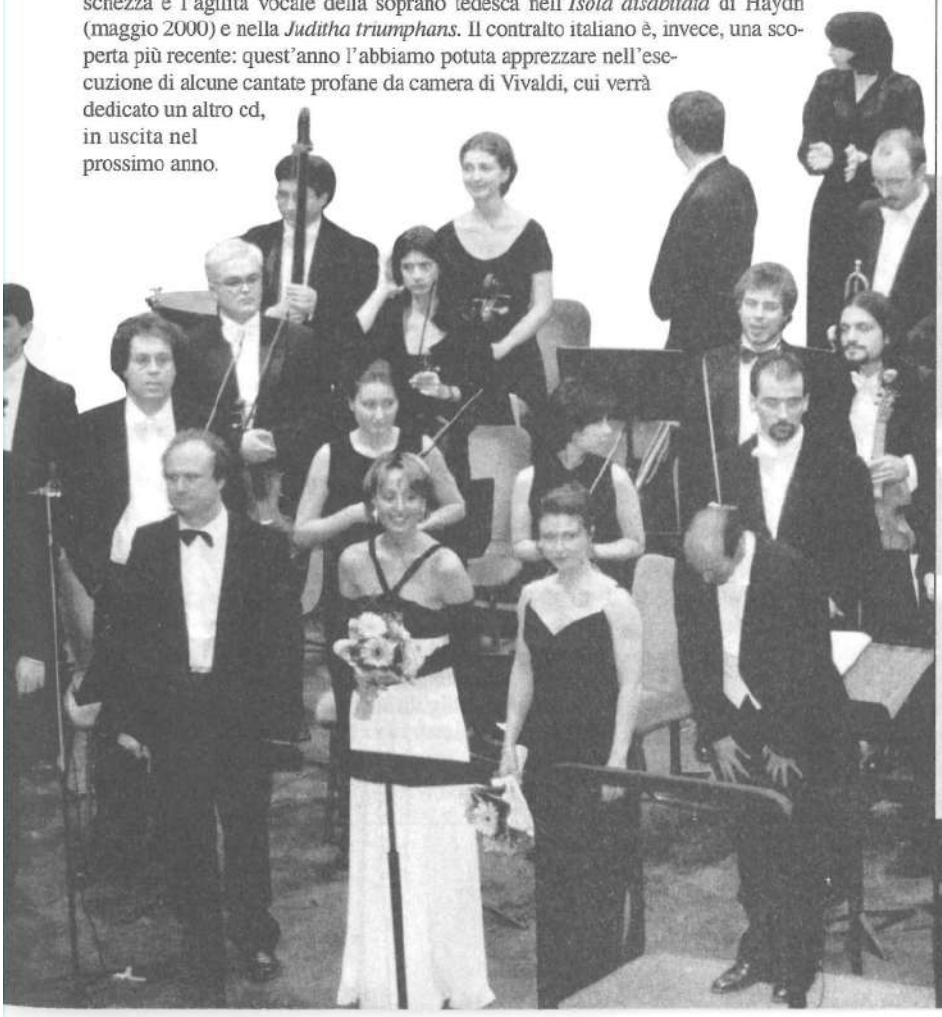
I ragazzi che vivono una simile esperienza, secondo lei quali valori fondamentali acquisiscono per la loro vita futura?
«La velocità del pensiero: hanno a disposizione solo cinque ore di lezione alla settimana e devono imparare moltissimo; la disciplina: deve essere ferrea, affinché siano ottimizzati i tempi al massimo; la socializzazione: i bimbi devono chiedere notizie del compagno prossimo alla loro destra e alla loro sinistra, ascoltarlo e coltivare un reciproco rispetto».

Quanti di loro proseguono l'attività professionale nel mondo della musica?
«Circa il 30% resta nel mondo della musica come pedagogo, strumentista, regista. Gran parte dei primi solisti (ogni anno nove bimbi che abbiano cantato almeno dieci volte come solisti in una grande opera) diventa cantante professionista». *(g.n.)*

Il Vivaldi dei Mottetti, sconosciuto e succulento

di Angelo Chiarle

All'interno della produzione vivaldiana il campo della musica vocale sacra è uno tra i più difficili da esplorare, ma anche uno tra i più intriganti. Si tratta d'una cinquantina di composizioni riconosciute come autentiche, per la maggior parte scritte per il Coro del Pio Ospedale della Pietà negli anni 1713-19 e 1737-39. Per la natura dei testi musicati, per le dimensioni della parte musicale, nonché per i mezzi vocali e strumentali dispiegati esse costituiscono un *corpus* davvero succulento. Chi non credesse all'*auctoritas* d'uno specialista quale Michael Talbot, non ha da far altro che riandare con la memoria alla splendida *Juditha triumphans* ascoltata al Regio lo scorso ottobre, oppure ascoltare lo splendido cd appena edito da Opus 111 all'interno della *Collezione Vivaldi* (il primo della serie *Musica sacra*). Dal Concerto Italiano di Rinaldo Alessandrini, protagonista di questa prima incisione, il testimone ritornerà idealmente all'Academia Montis Regalis, cui è stata affidata l'esecuzione di 5 dei *12 Mottetti* del Codice Giordano 32 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.
Vengono definiti "mottetti", ma in realtà, come fa notare Quantz, sono piccole cantate sacre solistiche su testo in un latino un po' maccheronico, costituite da due arie, due recitativi suggellati da un *Alleluia* conclusivo. Lo stile è affine a quello delle arie d'opera vivaldiane: l'accompagnamento strumentale è un po' più semplificato; viceversa la parte vocale è persino più fiorita ed è melodicamente assai espressiva e seducente. Questi *Mottetti*, che di solito venivano eseguiti durante la messa dopo il *Credo*, saranno l'oggetto d'un nuovo cd (sempre di Opus 111), di cui il concerto di lunedì 29 ottobre (Conservatorio, ore 21) può essere considerato una significativa anteprima.
Anche questa volta l'Academia Montis Regalis ricorrerà alla collaborazione con artisti di collaudata esperienza, la bacchetta di Alessandro De Marchi e le voci di Anke Hermann e di Laura Polverelli. Il pubblico di Torino ha avuto già modo di apprezzare la freschezza e l'agilità vocale della soprano tedesca nell'*Isola disabitata* di Haydn (maggio 2000) e nella *Juditha triumphans*. Il contralto italiano è, invece, una scoperta più recente: quest'anno l'abbiamo potuta apprezzare nell'esecuzione di alcune cantate profane da camera di Vivaldi, cui verrà dedicato un altro cd, in uscita nel prossimo anno.



L'ALTRO SUONO
Conservatorio «G. Verdi» ore 21

LUNEDÌ 29 OTTOBRE
Academia Montis Regalis
Alessandro De Marchi *direttore*
Anke Hermann *soprano*
Laura Polverelli *contralto*
VIVALDI. I MOTTETTI DEL CODICE GIORDANO 32 DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE UNIVERSITARIA DI TORINO

LUNEDÌ 3 DICEMBRE
Daltrocanto
Strumentisti dell'Academia Montis Regalis
Dario Tabbia *direttore*
Erica Cagliano e Rita Cerevico *coreografia*
TEATRO PRIMA DEL TEATRO (quarto concerto)
I madrigali di Claudio Monteverdi
su testi di Ottavio Rinuccini

LUNEDÌ 10 DICEMBRE
Andreas Staier *clavicembalo*
Musiche di Böhm, Froberger, Fischer, Buxtehude, Muffat, Bach

LUNEDÌ 14 GENNAIO
Academia Montis Regalis
Lucy van Dael *violino e direttore*
Musiche di Mozart, Haydn

LUNEDÌ 11 FEBBRAIO
Academia Montis Regalis
Alessandro De Marchi *direttore*
Amandine Beyer *violino*
Rodolfo Richter *violino*
Vincitori del Concorso violinistico internazionale «Antonio Vivaldi»
VIVALDI. CONCERTI PER ARCHI E PER VIOLINO E ARCHI TRATTI DAI CODICI CONSERVATI PRESSO LA BIBLIOTECA NAZIONALE UNIVERSITARIA DI TORINO

LUNEDÌ 25 MARZO
Academia Montis Regalis
Coro del Teatro Regio di Torino
Coro di voci bianche del Teatro Regio di Torino
Alessandro De Marchi *direttore*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro di voci bianche*
BACH. CANTATE (primo concerto)

LUNEDÌ 6 MAGGIO
Academia Montis Regalis
Christophe Rousset *clavicembalo e direttore*
Musiche di Purcell, Haendel, Bach

LUNEDÌ 27 MAGGIO
Orchestra Barocca di Venezia
Andrea Marcon *direttore*
Giuliano Carmignola *violino*
Musiche di Vivaldi, Galuppi, Tartini

Il Faust di Liszt diviso in tre

di Gianni Nuti

Non solo artisti e seduttori patteggiano col diavolo la propria anima, ma tutti coloro che sono rapiti da una passione totalizzante, verso la quale concentrano le proprie forze fisiche e intellettuali anche a spregio delle regole invalse in società. L'uomo è un equilibrio di sostanze e combinazioni possibili, non vive per uno scopo esclusivo, ma per contribuire a sviluppare quella ragnatela d'evoluzioni e involuzioni chiamate progresso. Del genere animale, s'intende, non solo del singolo. Solitamente i destini s'ispirano a scelte e comportamenti standard, i cui pesi specifici oscillano continuamente in un continuo gioco di compensazioni vicendevoli. Per un occidentale evoluto, un po' di vita sentimentale, lavoro, un po' di passatempi, vacanze, sogni, serenità, angosce, desideri... Guardando in retrospettiva alla fine di una vita, quest'alchimia tra elementi si è mantenuta in sostanziale equilibrio, caratterizzata da un colore, più o meno scuro, dominante. Se un'idea forte s'impadronisce dell'uomo fino a identificarsi con lui – "io" sono l'arte, "io" sono la musica – il piatto sinistro della bilancia pesa notevolmente di più e in modo permanente.

La dannazione in realtà si consuma nella vita e non oltre, è nell'immanente che il gioco tra bene e male si radicalizza: creatività, tensione verso l'assoluto da una parte, solitudine, incomprensione, inettitudine ad amare la normalità dall'altra. La consapevolezza di questo destino nell'artista romantico è piena tanto da divenire essa stessa fonte d'ispirazione dell'opera. La letteratura fa da battistrada, ma la musica sente di poter rappresentare, nell'"esatta vaghezza" del suo idioma linguistico, non solo questo combattimento estremo tra energia bianca e nerezza ma soprattutto quel misterioso motore immobile che lo cagiona: la "natura delle cose".

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai ha già presentato al pubblico torinese nel corso della passata stagione il cimento di Robert Schumann sul tema faustiano, l'esempio più alto d'esercitazione letteraria in musica, sotto la direzione di Jeffrey Tate; nel 2002-2003 proporrà un'edizione diretta da Yutaka Sado della *Damnation de Faust* di Berlioz, tappa finale di un originale processo d'avvicinamento all'opera del compositore attraverso il mezzo sinfonico – per risposta al dramma musicale di Wagner –, iniziato con la *Sinfonia fantastica* e proseguito con *Romeo e Giulietta*. Quest'anno in cartellone, quasi come contraltare al *Mefistofele* di Boito appena messo in scena al Teatro Regio, è previsto il *Saggio in musica sul Faust* più idealizzato e meno descrittivo, quello di Franz Liszt, diretto da Ahronovich ed eseguito la prima volta a Weimar il 5 settembre 1857, ma soggetto a ritocchi fino al 1880. Era stato proprio Berlioz a far conoscere l'opera di Goethe a Liszt, che ne interiorizzò più le figure dominanti che le vicende. Ascoltando questo capolavoro diviso in tre tempi corrispondenti ai tre personaggi principali del dramma – più il corale finale – sembra di scorrere un trittico di ritratti ottocenteschi: soffermandosi a lungo sullo sguardo aggrottato e profondo di Faust si coglie un contrasto bruciante tra ansia da interrogativi irrisolti e brama di fare, vitalismo esaltato e disillusione. L'incarnato di Margherita è reso niveo da una visione incantata della vita, da una completa disposizione all'amorosa donazione di sé; solo un leggero aggrottare di ciglia nasconde il timore per il disincanto del mondo. Tra le piaghe del viso di Mefistofele (quello di Faust deformato in un ghigno grottesco) alberga la smania di possesso, la volontà di annichilire ogni sostanza vivente, ma anche il presagio della sconfitta finale. Essendo un'entità immateriale il demonio – esempio di genialità teatrale – non canta con materiale musicale proprio, si limita a contaminare quattro dei cinque motivi di Faust. Quanto alla forma della composizione, sotto la superficie schiumosa di rifrangenze e increspature tematiche proprie dello stile lisztiano giacciono tre relitti della classicità: la forma-sonata, il *Lied*, il rondò. Per finire, come l'ultimo Beethoven e il Mahler dell'*Ottava*, la voce umana suggella quest'opera monumentale ricomponendo il dramma in un inno alla perfezione mistica, eterea e celestiale.

Le meditazioni musicali sul *Faust* proseguono nel Novecento: se ne contano almeno venticinque che, con modalità e risultati diversi, toccano questo tema. C'è da credere che Daniele Spini, il direttore artistico dell'OSN della Rai, non si accontenterà dei grandi esempi appartenenti al grande repertorio ottocentesco, ma oserà spulciare tra il nuovo alla ricerca di variazioni o sfumature inedite sul tema.

GIOVEDÌ **11 OTTOBRE** ore 20.30
VENERDÌ **12 OTTOBRE** ore 21
AUDITORIUM DEL LINGOTTO

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Yuri Ahronovich *direttore*
Steve Davislim *tenore*
Coro Filarmonico «Ruggero Maghini» di Torino
Claudio Chiavazza *maestro del coro*

LISZT *Eine Faust-Symphonie*

Cominati, temperamento italiano

Nato a Napoli nel 1969, Roberto Cominati ha iniziato gli studi musicali presso il Conservatorio della sua città, perfezionandosi poi con Aldo Ciccolini (Accademia di Musica di Biella) e Franco Scala (Accademia "Incontri con maestro" di Imola). Nel 1991 vince il Concorso Internazionale «Alfredo Casella» di Napoli, ma è il 1993 l'anno della consacrazione; infatti il primo premio aggiudicatosi al Concorso Internazionale «Ferruccio Busoni» di Bolzano lo impone immediatamente all'attenzione della critica e delle maggiori istituzioni europee.

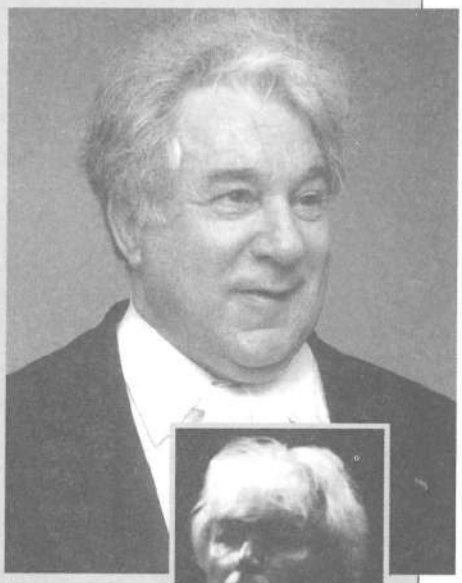
Ecco allora i primi *recital* importanti, le prime affermazioni come solista con le più grandi orchestre e direttori di fama internazionale: «Per nulla spaventato dai molti momenti di musica da film, egli ha giocato fino in fondo la partita del lirismo spudorato, conducendo in porto un'operazione riuscitissima sul piano dei fraseggi [...]. Gran merito naturalmente allo strapotere tecnico del pianista napoletano. Solo un'abilità digitale strabiliante può permettere certe cadute dall'alto, certi passaggi a tutto braccio, una velocità ai limiti del possibile. Tutte qualità che Cominati ha messo in luce...» (febbraio 1996). E ancora: «Roberto Cominati, pianista perfetto, sa coniugare una eccezionale chiarezza di spirito con l'arte del canto. La sua sonorità ha qualcosa di solare e di elegante. Di italiano, insomma... Un momento sospeso di musica pura che fa eco al profondo ascolto interiore e alla maturità musicale di questo pianista» (Xavier Flament, 14 maggio 1999).

E poi l'attualità: «Per Roberto Cominati sembra arrivato il momento della svolta, e forse della verità. Dopo aver collezionato ogni possibile vittoria, oggi il pianista napoletano riprende a gareggiare con se stesso alla ricerca di un personale d'artista. [...] La lettura è impeccabile: il tocco è brillante, il fraseggio elegante, la tecnica pura e cristallina. [...] Anche nei meandri di una scrittura fittissima, le linee del canto appaiono sempre chiare e nitide e il virtuosismo rimane sempre confinato a distanza, come un colore di fondo, un mezzo e mai un fine...[...] Davvero Cominati mostra un controllo e una maturità non comuni.» (Alfredo Tarallo, "Il Mattino", dicembre 2000); «... Il grande equilibrio delle mani, sciolte e fluide, l'uso del pedale, il tocco delicato, la briosa esecuzione del virtuosistico *Allegro* hanno fatto risaltare la bravura, la sensibilità e l'abilità tecnica di Cominati». (Mariateresa Bazzarro, "Il Friuli", dicembre 2000).

E il futuro: molti gli impegni per le maggiori istituzioni concertistiche italiane; importanti appuntamenti anche a Berlino, in Olanda e in Belgio. E dopo il successo personale ottenuto durante la tournée del luglio 1999 in Sudamerica, diretto da Eliahu Inbal, Cominati ritorna a collaborare con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai in stagione (giovedì 25 e venerdì 26 ottobre, Auditorium del Lingotto) diretto dal maestro Zdenek Macal: in programma per lui il *Concerto n. 2* di Saint-Saëns. *(c.f.)*

Apertura in grande **giovedì 4** e **venerdì 5 ottobre** per la Stagione Sinfonica 2001-2002 dell'**Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai**: il maestro **Eliahu Inbal** inaugura con l'esecuzione dell'*Ottava sinfonia* di Anton Bruckner [vedi articolo a pagina 16].

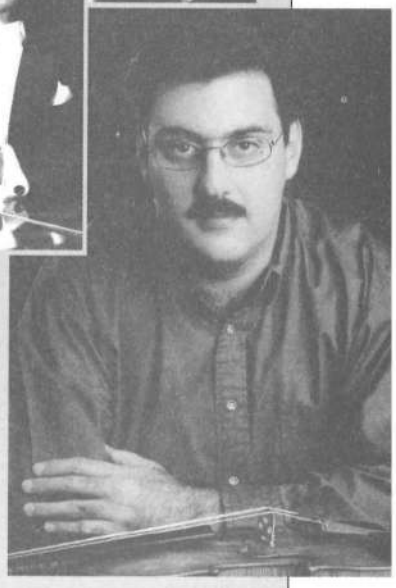
Giovedì 11 e **venerdì 12** con la *Faust-Symphonie* di Franz Liszt si apre un ciclo che si svilupperà nel corso di più stagioni dell'OSN [vedi articolo a pagina 22]. Sul podio per quest'occasione il direttore russo **Yuri Ahronovich**: accanto a lui il tenore australiano **Steve Davislim** e il **Coro «Ruggero Maghini» di Torino** diretto da **Claudio Chiavazza**.



Un insolito programma "non solo America" sarà invece diretto dal russo **Dmitrij Kitaenko giovedì 18** e **venerdì 19**. Protagonista della *Rhapsody in Blue* di Gershwin il pianoforte di **Jeffrey Swann**. Nato nel 1951 in Arizona, Swann si è formato alla Juilliard School: apprezzato compositore, grande appassionato di letteratura e arti visive, è un artista alla continua ricerca di nuove strade per dare ai suoi programmi un più profondo significato culturale.

Il direttore **Zdenek Macal**, nato a Brno nel 1936, attivo fin dagli esordi della sua carriera nelle maggiori sale del mondo, dirigerà pagine di Roussel, Saint-Saëns [insieme con Roberto Cominati, vedi articolo a fianco] e Dvořák, **giovedì 25** e **venerdì 26**.

Giovanissimo vincitore di importanti concorsi internazionali, il violinista greco **Leonidas Kavakos** affiancherà il giapponese **Yutaka Sado** [vedi intervista a pagina 24] nel quinto appuntamento di stagione, **martedì 30** e **mercoledì 31.** Col suo Stradivari del 1692 interpreterà le struggenti pagine del *Concerto "alla memoria di un angelo"* di Alban Berg. *(c.f.)*



Yutaka Sado, l'erede di Bernstein

Quarant'anni, Yutaka Sado è nato a Tokyo e, dopo gli studi musicali, ha cominciato la propria carriera come assistente della principale compagnia d'opera giapponese. Nel 1987 ha studiato negli Stati Uniti con Leonard Bernstein ed è poi diventato assistente di Seiji Ozawa alla New Japan Philarmonic. Con questa orchestra ha debuttato, a Tokyo, dirigendo un ciclo di sinfonie di Haydn.
Nel 1988, dopo aver vinto il premio speciale Davidoff, è stato assistente di Bernstein per una tournée europea e,

Yutaka Sado

coronando un periodo di grande felicità artistica, l'anno successivo ha cominciato la propria carriera internazionale vincendo il primo Grand Prix al concorso di Besançon. Dal 1990 Sado partecipa ogni estate al prestigioso *Pacific Music Festival* di Sapporo, un appuntamento voluto da Bernstein e di cui è direttore residente (insieme ai direttori artistici Charles Dutoit e Christoph Eschenbach). Ancora nel nome di Bernstein, nel 1990 ha avuto il privilegio di partecipare al concerto eccezionale *in memoriam* che si è tenuto alla Cattedrale di St-John-the Divine di New York. In questi ultimi anni Sado ha avuto occasione di dirigere molte delle più grandi orchestre del mondo (da quella del Concertgebouw di Amsterdam a quella di Santa Cecilia) ed è stato soprattutto nominato direttore principale dell'orchestra dei Concerts Lamoureux di Parigi, riuscendo a riportare all'antico splendore la formazione che era stata il vanto di Igor Markevitch. Sembra che il segreto della riuscita stia nel suo grande entusiasmo e nella capacità di risvegliare ovunque il senso della "festa" musicale che il suo maestro Bernstein gli ha lasciato in eredità.
In proposito gli è stato chiesto dalla rivista francese "Altamusica" di provare a raccontare Bernstein in un solo ricordo. «Sceglierei senza dubbio quello del nostro primo incontro a Tanglewood, che è la residenza estiva dell'Orchestra Sinfonica di Boston, una sorta di laboratorio musicale per giovani direttori senza esperienza che si vedono lanciare sulla scena e confrontare con i grandi maestri della bacchetta, in uno spirito di *masterclass* unico nel suo genere. Lenny era un *habitué* del festival, dove si prodigava in consigli stupefacenti: non gli interessava tanto trasmettere il gesto musicale, che supponeva acquisito, quanto la cultura generale. Quando io salii sul podio per la prima volta, mi fermò dopo pochi minuti e mi fece alcune osservazioni. Davanti alla mia assenza di reazione – io all'epoca non capivo una sola parola di inglese – Bernstein si espresse con grande naturalezza in giapponese, e tenne a tutti gli allievi presenti quel giorno una mini-conferenza sulle virtù del teatro *no* e della danza *kabuki*. Soltanto Lenny era capace di una tale dimostrazione spontanea».
A lui, che ha frequentato Bernstein durante gli ultimi anni della sua vita, è stato anche chiesto di raccontare quale fosse lo sguardo retrospettivo che il Maestro aveva sulla sua vita di musicista. «Più che sulla sua carriera di direttore o di compositore lo interessava riflettere sul suo apporto alla pedagogia musicale. Mi parlava spesso delle trasmissioni che aveva registrato per la televisione americana, quelle riprese celebri, destinate ai giovani. Per lui, quella fu la sola vera soddisfazione della sua vita. Portare verso la musica classica un nuovo pubblico, spiegare, semplificare, partecipare a un processo di democratizzazione della musica utilizzando i concetti pedagogici più adatti alla capacità di comprensione dell'americano medio: era quella la sua vocazione». *(n.c.)*

Essenziale Nagano

di Gianni Nuti

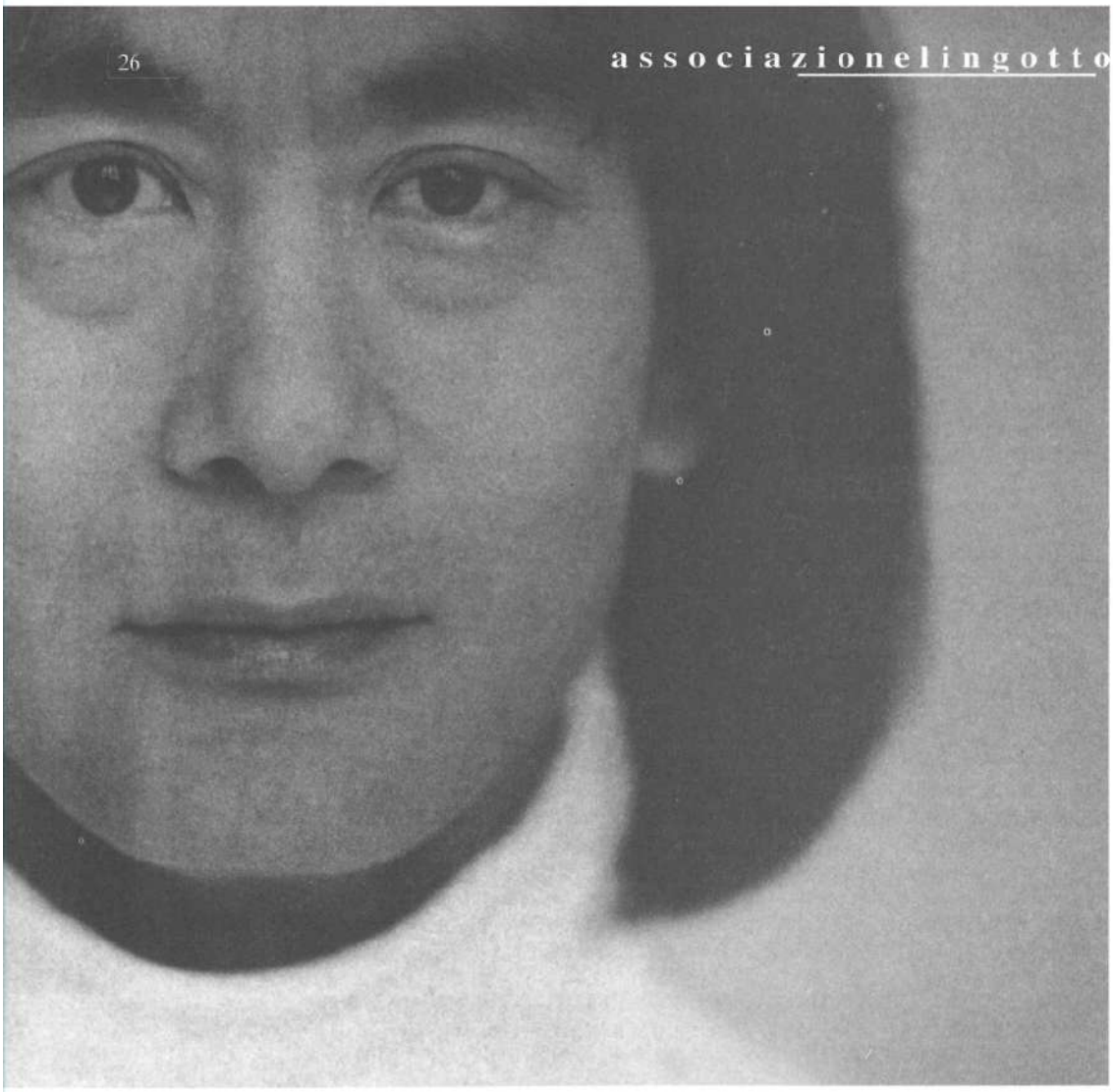
Maestro Nagano, "El Mundo" ha detto di lei «Le sue minime concessioni sentimentali lo rendono erede della grande tradizione di direttori come Toscanini e Szell»: sono questi i predecessori ai quali si sente artisticamente più affine? Quali altri menzionerebbe?
«Questi nomi rappresentano alcuni tra i più grandi artisti europei che hanno contribuito a diffondere la tradizione musicale del vecchio continente negli Stati Uniti, gettando il seme della cultura artistica americana. Pierre Monteux fu importante perché diresse, per molti anni, la locale San Francisco Symphony Orchestra al tempo dei miei nonni e dei miei genitori; della generazione successiva mi sento in dovere di citare Leonard Bernstein non solo perché è stato il mio insegnante, ma soprattutto per il peso monumentale che la sua figura ha rappresentato per la musica statunitense».

L'essenzialità del suo gesto direttoriale è sottolineata dalla critica di tutto il mondo; forse che l'emozione è tanto più intensa quanto più passa attraverso strade di comunicazione ristrette?
«Un direttore deve anzitutto avere idee musicali apprezzabili e poi deve essere capace di trasmettere queste idee ai propri simili, nello specifico ai colleghi dell'orchestra. Senza il concorso di una tecnica brillante, puntuale e sintetica diventa un'operazione molto difficile far capire il proprio pensiero: la *performance* dell'intero gruppo risulterebbe confusa, l'esito artistico irreparabilmente compromesso. Lo stesso accade agli strumentisti: si possono coltivare grandi pensieri, ma senza sufficiente tecnica per narrarli, il gesto resta muto».

In che modo l'origine asiatica ha influenzato la sua visione della musica?
«La famiglia Nagano si è insediata in America oltre centoventi anni fa; io appartengo alla terza generazione che si è formata nel *milieu* culturale statunitense, pertanto mi considero a pieno titolo un'espressione dell'arte interpretativa occidentale».

Come ricorda, a distanza di quasi vent'anni, la sua esperienza con la musica di Frank Zappa a capo della London Symphony Orchestra?
«Frank Zappa, che ha influenzato molto la cultura popolare degli anni Sessanta, non ha mai nascosto il suo amore per la musica classica; l'operazione con la London Symphony Orchestra ha permesso di rendere pubblico questo sentimento e di promuoverlo presso i suoi innumerevoli ammiratori, anche quelli che non avevano mai coltivato questo genere musicale».

Ogni buona orchestra ha un suo carattere e un *sound* riconoscibile: vorrebbe definire con pochi aggettivi le caratteristiche salienti di alcune tra quelle che ha seguito a lungo come la Manchester's Halle Orchestra, l'Orchestra dell'Opera di Lione e soprattutto la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin di cui lei è o è stato per anni direttore stabile?
«Premesso che ciascun musicista in forze nell'organico di un'orchestra possiede una personalità propria e proviene da una formazione e un itinerario scolastico diverso da quello dei colleghi, tuttavia le tre orchestre che lei ha citato sicuramente possiedono *sound* e caratteristiche di gruppo riconoscibili.
L'Orchestra dell'Opera di Lione si poteva considerare più una grande orchestra da camera piuttosto che una sinfonica e spiccava per la sua capacità di porgere frasi con grazia e condurre i movimenti con rapidità ed eleganza. Quando arrivai sul podio di Lione avevo meno di venticinque anni, una grande vitalità, ma anche un notevole margine di crescita personale. La Manchester's Halle Orchestra era la più antica formazione sinfonica inglese. Insediata nel Nord dell'Inghilterra accusava i limiti di un relativo isolamento, estranea alle influenze esterne come le istituzioni dei grandi centri metropolitani, ma proprio per questo si poteva fregia-



Kent Nagano

re di un *sound* antico e di un solido attaccamento alla tradizione stilistica e di repertorio. Infatti, di fronte alla musica d'autori inglesi quali Elgar o Vaughan Williams, questi musicisti erano capaci di creare un impasto timbrico e un fraseggio legati alle consuetudini del passato come nessun altro. Per altro verso la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin è costituita da musicisti cresciuti e consacrati entro un contesto culturale radicato e fortemente connotato come quello tedesco. L'Orchestra ha sede in una città cosmopolita, uno dei centri propulsori del mondo occidentale, dove le risorse musicali sono enormi, l'informazione capillare, la ricerca scolastica e il livello interpretativo degli ensemble di caratura assoluta e storicamente consolidata. Grazie a questo, i musicisti vivono in un ambiente che sa raccogliere continui stimoli dal passato per rigenerarli e lanciarli verso il futuro, assicurando loro un'estrema flessibilità nell'affrontare i repertori più variegati e innovativi senza che venga meno la forza della tradizione. La profondità della preparazione, la dedizione, la notevole tecnica strumentale dell'intero gruppo riesce a creare, di ogni *performance*, un evento».

Quali progetti ha a cuore di realizzare a capo della Los Angeles Opera di cui è appena diventato direttore principale?
«La mia nomina a direttore principale si affianca a quella di Placido Domingo come direttore generale. Insieme stiamo cercando di progettare un teatro d'opera impegnato a disegnare il futuro della tradizione operistica rispettando i legami con il passato. Los Angeles ha una tradizione operistica relativamente giovane e molti lavori fondamentali del repertorio sono rimasti inesplorati. La nostra stagione di debutto punterà a rinforzare il repertorio tradizionale colmando vuoti inaccettabili (comprese alcune opere di Mozart o Wagner che sono state solo sporadicamente messe in scena nel passato), contestualmente provvederemo a commissionare numerose opere ai compositori più interessanti tra quelli delle nuove generazioni».

Boulez, Debussy, Messiaen sono solo alcuni dei musicisti francesi del Novecento che lei ha diretto e amato. Quali caratteri dominanti rendono riconoscibile e preziosa la cultura musicale francese del XX secolo?
«Se Debussy è ormai universalmente riconosciuto come pietra miliare del patrimonio artistico del XX secolo, le opere di Messiaen e Boulez, due figure gigantesche del panorama musicale, se non lo sono ancora diventeranno presto parte essenziale del repertorio».

Lei ha diretto importanti opere sacre del Novecento, come il *Dialogo delle carmelitane* di Poulenc e *Saint François d'Assise* di Messiaen. Come si è evoluto il rapporto tra i compositori e la musica d'ispirazione religiosa nel secolo appena trascorso? E come ha vissuto e interpretato queste opere?
«Il credo religioso ha esercitato un'influenza fondamentale lungo tutta storia musicale europea; ho letto le opere sacre del XX secolo come le letture poetiche più moderne di un sentimento antico e profondo quanto l'uomo».

Lei ha casa in alcune capitali europee oltre che a San Francisco: come concilia dentro di sé paesaggi umani e culturali differenti?
«La mia famiglia e io risiediamo periodicamente tra Parigi, San Francisco e Berlino; ci sentiamo realmente a casa in ciascuna delle tre città, di cui apprezziamo il particolare *charme*; amiamo seguirne i ritmi, godiamo della loro armonia».

Se la conosce a sufficienza, che immagine ha della città di Torino?
«Sfortunatamente ho visitato Torino una sola volta e assai brevemente per dirigere la Gustav Mahler Jugendorchester; mi è stato sufficiente per restare incantato di fronte a una sala da concerto [quella del Lingotto, *ndr*] straordinariamente bella».

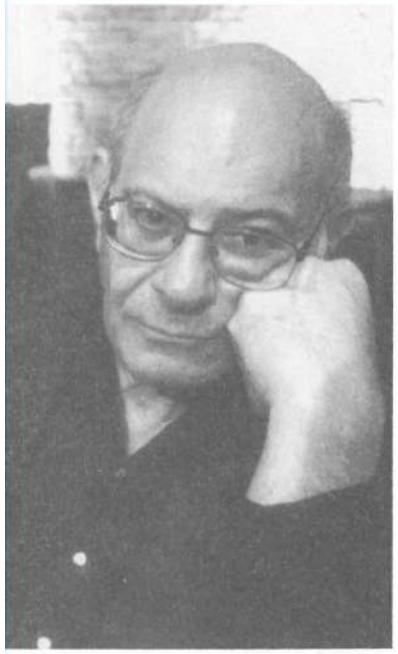
DIETRO LE QUINTE DI **RE LEAR**

Come nasce una scenografia

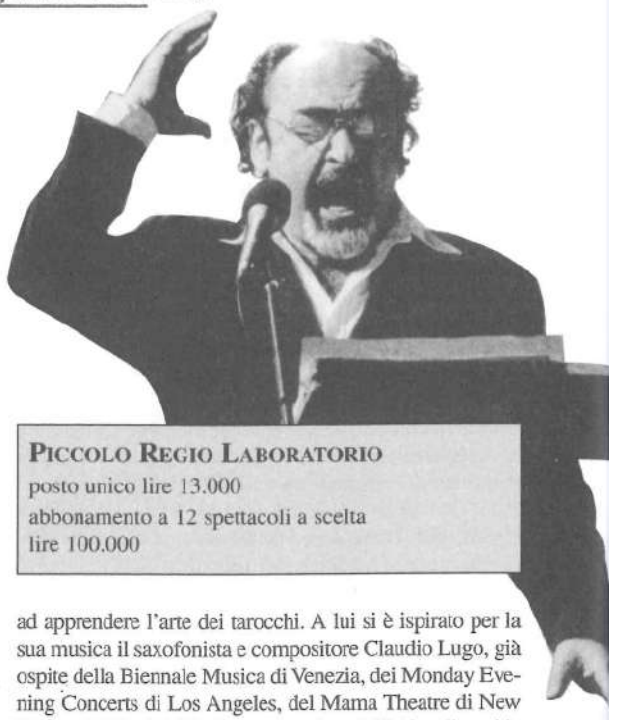
di Paola Giunti

Avete presente la scena in cui i Lillipuziani si affannano intorno a Gulliver con minuscoli martelli, innumerevoli picchetti e chilometri di sottilissime funi per immobilizzarne il corpo sulla spiaggia? Ecco, l'immagine potrebbe essere tratta dal diario dei lavori fatti nei laboratori del Teatro Regio per la costruzione delle scene del *Lear* firmato da Luca Ronconi e Margherita Palli. Da febbraio a luglio falegnami e fabbri, elettricisti e scenografi hanno dato vita all'ossatura dello spettacolo che inaugura adesso la Stagione d'Opera, l'ultima invenzione di un sodalizio artistico – al quale va ascritta anche la costumista Vera Marzot – che sul palcoscenico del Regio ha colto alcuni dei più significativi successi con spettacoli di grande impatto visivo come *La Damnation de Faust*, *Il caso Makropulos* e il recente *Lohengrin*. Per cercare di capire come si fa a realizzare dal nulla un grande impianto scenografico a fine giugno siamo andati a curiosare nei laboratori del Teatro dove si custodiscono e si costruiscono scenografie. È un capannone alla periferia della città, uguale a una delle qualsiasi fabbriche di tondini che anonimamente contribuiscono all'economia di una metropoli; in compenso, quando si oltrepassa il cancello, sembra di entrare nel magazzino di Babbo Natale. Colonne del palazzo della *Regina di Saba*, la scrivania di Scarpia, la carrozza di *Faust*, la stanzetta di Mimì, il trono alato di *Esclarmonde*, un divano della *Traviata*, candelabri e vasi, poltrone e sedie rococò; in breve, tutto ciò che avete visto almeno una volta sulle scene alla fine capita qui, se non è in giro per qualche altro teatro o è ritornato ai legittimi proprietari. L'unica differenza è che quello che sul palcoscenico aveva un'aria normale, visto da vicino sembra un giocattolo per giganti catapultato sulla terra da un dio capriccioso. Ci si potrebbe passare i giorni a cercare le tracce di qualcosa che ci è rimasto nel cuore, come quando si decide di tirar fuori le fotografie di antiche vacanze, ma per il momento non è il passato che ci interessa: siamo venuti qui per scoprire quello che vedremo domani, quando il sipario si alzerà per la prima italiana del *Lear* di Aribert Reimann. Seguendo l'odor di saldatura lasciamo i magazzini e arriviamo nella vera e propria fabbrica, dove un paio di signorine che non avrebbero sfigurato in *Flashdance* stanno passando alla piallatrice una delle ultime assi di legno che sostengono il grande piano inclinato che, con i suoi oltre 40 metri di larghezza, invaderà il palcoscenico e gli sfondi laterali del teatro. Ce ne sono volute 12 tonnellate di assi di legno per costruirlo e una grande perizia artigianale che ha coinvolto sette falegnami tra i quali Annamaria e Susi – le due graziose signorine – che hanno imparato il mestiere nei corsi di formazione che il teatro ha istituito con la Regione Piemonte. Ma nella perfetta tradizione ronconiana non di solo legno è fatta la scena: si contano infatti anche 6,5 tonnellate tra ferro e alluminio utilizzati da una ditta specializzata per costruire quattro torri alte 12 metri, passerelle aeree che servono a collegarle, tre grossi carri che trasporteranno truppe e i motori che apriranno botole, azioneranno ascensori, alzeranno pavimenti. Intanto, nel vicino laboratorio di scenografia, si stanno dando gli ultimi tocchi di pennello a lastre di alluminio per farlo sembrare ferro arrugginito mentre quelle già finite sono ammassate in un angolo come pezzi di un incrociatore russo salvato dai ghiacci. Sono in cinque a ritoccarne il maquillage, Claudia – la responsabile del laboratorio – alza per un attimo gli occhi da una macchia rossa e verde per ricordarmi «...come sia esigente Ronconi quando si tratta di mettere in pratica i suoi pensieri» e ritorna ad armeggiare con il ferro come se fosse il viso di Brad Pitt. Ma facciamo un passo indietro per capire quello che succede prima di arrivare alla costruzione, alla pittura e poi al montaggio. Tutto ovviamente parte dalle idee, quelle del regista che, insieme alla scenografa e alla costumista, firma lo spettacolo; una prima materializzazione dei concetti si ha nei bozzetti delle scene – in questo caso realizzati da Margherita Palli – le prime immagini di ciò che si vedrà ma, senza retorica, tra il dire e il fare c'è di mezzo il mare e ben lo sa il direttore degli allestimenti, quello che al Regio viene chiamato semplicemente "l'ingegnere", ossia Silvano Cova, colui che deve rendere possibili i sogni. Un ruolo difficile il suo perché spesso deve prevedere l'imprevedibile oltre che ovviamente conoscere le capacità tecniche del Teatro come il salotto di casa sua. Insieme al suo assistente, una persona dolcissima e allo stesso tempo tenacemente pragmatica che si chiama Saverio, e ai coordinatori di progetto, traduce in metri, tonnellate e volumi le idee di partenza, contrattando con il regista e lo scenografo quando vogliono far volare gli elefanti in scena senza pensare alle norme di sicurezza.

La collaborazione con la triade Ronconi, Palli, Marzot è di antica data ed è quindi più facile tradurre in pratica ciò che magari è ancora in nuce nella mente di chi la pensa. È necessario saper guardare lontano per capire che cosa bisogna far costruire prima, stabilire se saranno sufficienti cinquanta persone per montare quella scena o a far muovere quel carro, come far scendere la pioggia senza bagnare i cantanti o inventare, con una ditta che costruisce impianti di irrigazione, un sistema per concentrare una tempesta shakespeariana in 120 metri quadrati senza allagare il palcoscenico. Forse adesso, quando si spegneranno le luci in sala, avrete qualche elemento in più per capire il lavoro che bisogna fare per mettere in scena i sogni.



Tutto ciò che fa spettacolo nel laboratorio del Piccolo Regio



Piccolo Regio Laboratorio
posto unico lire 13.000
abbonamento a 12 spettacoli a scelta
lire 100.000

Musica danza scena gesto parola immagine tecnologia: il Piccolo Regio Laboratorio 2001-2002 – ventuno appuntamenti articolati dal 6 novembre al 31 maggio – procede nell'ambito della ricerca intermediale e della sintesi tra linguaggi intrapresa nelle due passate edizioni. Lavori di compositori emergenti come Mario Arcari, Jon Balke, Ezio Bosso, Claudio Lugo e Carlo Pestelli si alternano a opere di autori celebri come Benjamin Britten, John Cage, Philip Glass, Mauricio Kagel e Astor Piazzolla. Gruppi e interpreti autorevoli nella musica contemporanea – Divertimento Ensemble, Sentieri Selvaggi, Tam-Teatromusica, Mario Brunello, Carlo Boccadoro e Sandro Gorli – si avvicendano con altri di recente formazione e vocazione, ad esempio il neonato Impressive Ensemble, o attivi in zone di confine come i Klezroym e la Banda del Barrio. Aumenta in modo significativo la presenza della danza, perché di questi tempi sono i coreografi a imprimere maggiore propulsione al confronto tra linguaggi di varia provenienza alla ricerca di nuovi oggetti d'arte. Sette diverse compagnie presentano altrettanti spettacoli dando vita a una piccola ma significativa rassegna di coreografi italiani che all'estero hanno trovato le condizioni migliori per realizzare la loro poetica.

Un rilievo particolare assume il coinvolgimento dell'Unione Musicale di Torino, della Fondazione Carlo Felice e del Teatro dell'Archivolto di Genova nella coproduzione di tre dei diciotto titoli: significa che il Piccolo Regio Laboratorio ha saputo contagiare altri partner nel tentativo di creare un *network* in grado di stimolare la creazione e di ottimizzare la diffusione di musica e di danza contemporanee, sempre più esposte al rischio di annegare nel *mare magnum* dell'omologazione culturale.

In senso orario Mauricio Kagel, Alessandro Haber, Philip Glass
Nella pagina a fianco Claudio Lugo

Proprio a un artista che della lotta all'omologazione ha fatto la propria bandiera è dedicato *Leyendo Jodo*, spettacolo che inaugura la stagione il 6 novembre, dove *Jodo* sta per Alejandro Jodorowsky, regista cinematografico cileno, autore di prose visionarie, surreali ed esoteriche come il suo film più celebre, *La montagna sacra*, finito di girare il quale fuggiva in Messico ad apprendere l'arte dei tarocchi. A lui si è ispirato per la sua musica il saxofonista e compositore Claudio Lugo, già ospite della Biennale Musica di Venezia, dei Monday Evening Concerts di Los Angeles, del Mama Theatre di New York e del Koninklijk Conservatorium dell'Aia, alla guida dell'Impressive Ensemble, formazione al debutto animata da forti individualità dalla vena spregiudicata che intreccia la *performance* alle installazioni video di Roberto Masotti.

Il 27 novembre è di scena la follia organizzata di Sol Picó, trasgressiva danzatrice catalana che nel suo *Bésame el cactus* distribuisce pomodori al pubblico e compie spericolate azioni. Rischio e paura sono i temi sui quali si articola lo spettacolo, che prevede anche una danza a piedi nudi e occhi bendati tra vasi di cactus…

Ancora danza il 4 dicembre: quella di Ariella Vidach, erede del post-modern americano e delle tecniche della *contact improvisation*. Il tecnologico *Opus # 1* si avvale di un sistema interattivo composto da tre differenti software che traduce gli spostamenti nello spazio, i colori dei costumi, le forme del movimento in informazioni Midi, permettendo così di elaborare in tempo reale il suono di Lorenzo Brusci e le immagini di Claudio Prati.

Carlo Pestelli, scrittore di canzoni e chitarrista, è protagonista l'11 dicembre di *Zeus ti vede*, serata di suoni randagi da una città in bianco e nero, Torino, con ospiti a sorpresa di vario genere, età e stazza. Tradizione, quella di Fred Buscaglione e Fausto Amodei, e innovazione si incontrano nella musica e nei testi di Pestelli, originali proprio perché hanno radici nella consapevolezza di un passato.

La compagnia Tam-Teatromusica presenta il 19 dicembre *Barbablù, in principio*, un'operina di teatro sonoro in sette movimenti firmata da Michele Sambin. Da Perrault a Maeterlenck, da Fritz Lang a Bartók le citazioni si intrecciano in un congegno visivo-sonoro-gestuale di raro rigore stilistico, che può contare sulla elaborazione elettronica del suono di Alvise Vidolin.

L'anno nuovo si apre il 7 e l'8 gennaio con la *Carta bianca* a due grandi artisti veneti che hanno deciso di continuare il sodalizio dopo la drammatizzazione di *Verklärte Nacht* di Schoenberg. Stiamo parlando di Mario Brunello e Marco Paolini, l'uno violoncellista straordinario, l'altro attore, autore e regista famoso per *Vajont*, *Il milione* e *Bestiario veneto*. La loro

Carta bianca è un *work in progress* in tutti i sensi. Ascanio Celestini, vincitore del Concorso di Nuova Drammaturgia del Teatro di Roma voluto da Mario Martone e collaboratore di Dario Fo e Moni Ovadia, con la poesia e la dolcezza che gli sono proprie ha elaborato uno spettacolo che racconta degli ebrei e zingari reclusi in un ghetto polacco. *Saccarina! Cinque al soldo*, in programma il 18 gennaio, ha l'impianto musicale in forma di suite dalle sonorità jazz, balcaniche e *klezmer*, ideato ed eseguito dai Klezroym arrangiando melodie e canti popolari autentici, tratti dal libro *Singing for Survival* di Gila Flam.
Il 28 febbraio il coreografo napoletano Enzo Pezzella interpreta *Parte no mea, pièce* di teatro danza prodotto dalla Compagnia Onnagata Rea che ha sede a Bruxelles. Si tratta di un assolo dedicato a Pinocchio in cui il burattino e il danzatore si evolvono come figure solitarie; una coreografia in permanente fuga che allinea quadri successivi dove si incrociano ingenuità, poesia e grottesco.
Per mettere in scena *Orlando*, il 7 marzo, Giuseppe Zambon, già animatore del Cabaret Voltaire e ideatore di numerosi progetti interattivi tra voce e immagine digitale, anche per Experimenta e il Salone della Musica, si avvale di tutta la sua conoscenza delle nuove tecnologie. Si tratta infatti di teatralizzare quell'inesauribile tesoro di sensazioni che è il romanzo di Virginia Woolf pubblicato nel 1929, dove si narra la vita di un cavaliere inglese vissuto tre secoli cambiando anche sesso. Le componenti dello spettacolo interagiscono con l'immagine digitale contaminata dal teatro di ombre della compagnia Controluce. La musica è di Ezio Bosso, contrabbassista e compositore torinese, autore tra l'altro della colonna sonora dei film di Gianluca Tavarelli *Un amore* e *Qui non è il paradiso*.
Il 15 marzo la coreografa ferrarese Monica Casadei porta sul palcoscenico la vicenda biografica del pittore naïf *Antonio Ligabue*. Sulla scena della memoria si traduce l'universo del pittore in una danza insieme drammatica e comica, tenera e ironica, folle e sognante, sulle musiche eseguite dal vivo dall'eclettico polistrumentista Mario Arcari.
Non è una irreversibile negazione del melodramma ma è la celebrazione di quel genere musicale la *Europera No. 5* (22 marzo) composta dieci anni fa da John Cage. Un cantante, che ne sceglie un altro compatibile con lui, ciascuno dei quali presenta sei arie a scelta del repertorio da Gluck a Puccini; un pianista che esegue parafrasi di celebri arie d'opera *à la manière de* Liszt; un suonatore di victrola, grammofono sul quale girano vecchie incisioni. Ecco la sintesi di due secoli di teatro musicale in sessanta minuti, messa in scena dal fondatore del Teatro di Dioniso Walter Malosti con il coordinamento musicale di Carlo Boccadoro.
Dopo lo straordinario successo ottenuto la scorsa stagione con *Aria spinta*, il 4 aprile ritorna, con un nuovo spettacolo frenetico ed esilarante prodotto dal Teatro di Lucerna, la compagnia italo-praghese Déjà donné di Simone Sandroni e Lenka Flory: *Fair Copy*, ossia *In bella copia*, vede la partecipazione di artisti provenienti da mezza Europa e Giappone.
L'11 e il 12 aprile è in programma la prima esecuzione italiana di *Nella colonia penale*, opera da camera di Philip Glass basata sul racconto di Franz Kafka che narra di una macabra macchina della tortura che incide con aghi acuminati il verdetto sulla pelle del condannato. Per l'occasione si è commissionata una nuova traduzione ritmica italiana al librettista Marco Ravasini. Giorgio Gallione, il regista di Benni e Pennac più volte presente nel cartellone del Regio, firma il nuovo allestimento coprodotto dall'Unione Musicale e dal Teatro Carlo Felice. Carlo Boccadoro, che di Glass è cultore della prima ora e amico, dirige l'ensemble Sentieri Selvaggi.
Alessandro Haber si è accorto che cantare gli riesce altrettanto bene che recitare. Ha scelto di fare le due cose insieme nello spettacolo/concerto *Tango d'amore e coltelli*, in programma il 16 aprile. I testi di Jorge Luis Borges e di Horacio Ferrer, che lungamente hanno collaborato con Astor Piazzolla, raccontano con il pathos e l'ironia un mondo di speranza e disillusione, attraversato dal sogno di una vita migliore e dall'incubo del presente. Le musiche del re del tango sono eseguite dalla Banda del Barrio.
Caterina Sagna, figlia d'arte di origine torinese attiva soprattutto all'estero nell'ambito della danza di ricerca, allieva e poi assistente di Carolyn Carlson che l'ha invitata a insegnare all'Accademia Isola Danza della Biennale di Venezia, il 18 aprile presenta *Sorelline*, mentre l'8 maggio è la volta di un altro coreografo di talento emigrato all'estero, Francesco Scavetta, salernitano che risiede in Norvegia, anch'egli ospite all'ultima edizione della rassegna veneziana. *Un improvviso, inatteso svenimento* si intitola il suo duo con musica dal vivo composta da Jon Balke, una piccola storia fatta d'epifanie e metamorfosi, di humour e fragilità.
Il piccolo spazzacamino di Benjamin Britten, in scena il 17 maggio, ha cinquant'anni ma non li dimostra. Questa operina di ispirazione dickensiana è un divertente capolavoro di divulgazione. Non soltanto il Coro di voci bianche di Regio e Conservatorio diretto da Claudio Marino Moretti ma anche il pubblico in sala è chiamato a partecipare all'esecuzione insieme a solisti e strumentisti dei complessi del Regio guidati da Sandro Galoppini.
Chiude la stagione, il 30 maggio con replica il 31, *Variété*, scritto da Mauricio Kagel nel 1977 con l'intenzione di combinare un certo numero di idiomi musicali con il tradizionale stile del *vaudeville*: nuovi brani musicali, senza legami con contenuti plastici e visivi, vengono messi a confronto con altre forme chiuse di rappresentazione. Sergio Bini, in arte Bustric, prima artista girovago e di piazza quindi attore cinematografico per Tornatore, Comencini e Benigni nella *Vita è bella*, è il protagonista di questo *théâtre trouvé*. Sandro Gorli dirige uno dei più autorevoli gruppi di musica contemporanea in Europa, il Divertimento Ensemble.

Filippo Fonsatti
coord. Piccolo Regio Laboratorio

Walter Vergnano
sovrintendente

Premio Massimo Mila

L'Associazione di cultura musicale Amici Teatro Regio di Torino, su iniziativa della Sezione Giovani "La Rondine", in collaborazione con la Fondazione Teatro Regio di Torino, bandisce per la prima volta un premio annuale di 1.000.000 di lire per due Tesi di Laurea o Diploma di Accademia inerenti al teatro d'opera che abbiano un particolare riferimento all'attività del Teatro Regio. Possono partecipare coloro i quali abbiano discusso la tesi nell'anno accademico 2000-2001 e non abbiano ancora compiuto 26 anni. La tesi e la relativa documentazione dovrà essere inviata entro il 31 marzo 2002 presso la sede dell'Associazione Amici Teatro Regio in via Po n. 43 oppure direttamente al Teatro Regio.
Informazioni dettagliate per la partecipazione alla voce Bandi e Concorsi del sito www.teatroregio.torino.it.

Torna l'abbonamento trasversale

A partire dal 6 ottobre saranno messi in vendita i carnet della seconda edizione di *Nessun dorma!*, l'abbonamento trasversale degli enti dell'Associazione Sistema Musica proposto per la prima volta per la stagione 2000-2001 e accolto con favore dagli appassionati di musica.

Per questa nuova edizione si annunciano diverse novità, a cominciare dalla aumentata disponibilità di carnet, che sono ora 400 (erano 300 lo scorso anno). Il numero degli spettacoli per ogni carnet inoltre è salito da otto a dieci, in quanto l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e l'Unione Musicale hanno portato da 2 a 3 i tagliandi delle rispettive stagioni. Ogni abbonamento risulta così composto di 2 opere teatrali (stagione lirica del Teatro Regio), 5 concerti sinfonici (3 della Orchestra Rai, 1 della stagione sinfonica del Teatro Regio e 1 dei concerti di Lingotto Musica) e 3 concerti da camera dell'Unione Musicale.

Più ampio anche il ventaglio di proposte tra le quali gli abbonati potranno operare le proprie scelte. Il Teatro Regio mette a disposizione, come lo scorso anno, l'intero cartellone della stagione d'opera e di quella sinfonica. L'Orchestra Rai propone 7 concerti con una rosa di direttori tra i quali Rafael Frühbeck de Burgos, recentemente nominato Direttore Principale. L'Unione Musicale seleziona 10 eventi rappresentativi delle varie componenti della musica da camera. Lingotto Musica infine offre la scelta tra 6 appuntamenti con altrettante diverse orchestre. Complessivamente 42 spettacoli (contro i 38 della prima edizione) tra i quali individuare il repertorio e gli interpreti più congeniali e realizzare così un percorso di ascolto tagliato su misura sulle proprie predilezioni musicali. Ai vantaggi di un abbonamento tradizionale (convenienza economica e facilità di accesso) *Nessun dorma!* affianca infatti quello della "libera scelta" (si va ad ascoltare quello che più interessa). Anche quest'anno l'iniziativa, coordinata dalla Città di Torino, è realizzata in collaborazione con l'AGIS.

I 400 carnet saranno posti in vendita presso la Vetrina per Torino (piazza San Carlo 159) a partire da sabato 6 ottobre (orario 11-19 dal lunedì al sabato), al prezzo di lire 250.000 ciascuno. Ogni carnet comprende 10 tagliandi, fruibili da ottobre a luglio secondo i calendari delle varie stagioni, che dovranno essere cambiati, previa prenotazione telefonica, presso le biglietterie degli enti, con diritto a un posto numerato. I posti a sedere saranno assegnati in ogni settore secondo la disponibilità per la serata prescelta.

Per maggiori dettagli sui concerti e sulle modalità di partecipazione consultare l'opuscolo *Nessun dorma!* in distribuzione presso la Vetrina per Torino, Informagiovani e Informacittà, oppure telefonare al numero verde 800 01 54 75 o visitare il sito www.comune.torino.it/cultura.

POLINCONTRI CLASSICA
decima edizione

LUNEDÌ 8 OTTOBRE
concerto
Alessandro Milani *violino*
Francesco Cipolletta *pianoforte*
Musiche di Brahms

LUNEDÌ 15 OTTOBRE
conferenza-audizione
Giorgio Pestelli presenta il
Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra op. 83 di Brahms

LUNEDÌ 22 OTTOBRE
concerto
Jörg Demus *pianoforte*
Musiche di Schubert

LUNEDÌ 29 OTTOBRE
concerto
Marco Sollini *pianoforte*
OPERISTI AL PIANOFORTE – PIANISTI ALL'OPERA
Musiche di Rossini, Bellini, Verdi, Leoncavallo, Puccini, Thalberg, Liszt

LUNEDÌ 5 NOVEMBRE
conferenza-audizione
Paolo Gallarati presenta il *Rigoletto* di Giuseppe Verdi

LUNEDÌ 12 NOVEMBRE
concerto
Lil Darling Hot Club
Musiche di Ellington

LUNEDÌ 3 DICEMBRE
concerto
Cristiano Rossi *violino*
Marco Vincenzi *pianoforte*
Musiche di Bach, Busoni

LUNEDÌ 10 DICEMBRE
conferenza-audizione
Enrico Fubini presenta *La variazione da Bach a Beethoven*

LUNEDÌ 17 DICEMBRE
concerto
Giacomo Fuga *pianoforte*
Musiche di Beethoven, Bizet, Busoni, Fuga

AULA MAGNA DEL POLITECNICO
corso Duca degli Abruzzi, 24
ore 18.30
ingresso libero

Informazioni: tel. 011 56 47 926/7

appuntamenti

Piccolo Regio Puccini

sabato 27 ore 17

Associazione Amici Teatro Regio Musica in Concerto

Tatiana Pavlova e **Anna Maria Bordin**
pianoforti

RACHMANINOV A DUE PIANOFORTI
Musiche di Sergej Rachmaninov

ingresso libero

Informazioni: tel. 011 81 78 108

Conservatorio G. Verdi

lunedì 22 e martedì 23 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
Marco Letonja *direttore*
Olivier Charlier *violino*

Musiche di Rossini, Paganini, Beethoven

Informazioni: tel. 011 43 60 691 – 43 61 340

giovedì 25 ore 21

Cedas - Centro di attività sociali Fiat

Easy Big Band Jazz Orchestra
Voci di Corridoio *gruppo vocale*
Andrea Ravizza *direttore*
Roberta Bacciolo *vocalist*
Paolo Sperti *presentatore*

Musiche di Basie, Kidd, Ellington, Kelly, Berry

Informazioni: tel. 011 68 66 326/376

venerdì 26 ore 21

Socrem - Società per la cremazione

Lil Darling Hot Club

Musiche di Holliday, Fitzgerald, Cole, Gershwin, Armstrong, Porter

Informazioni: tel. 011 54 70 05

UN SALTO IN BIBLIOTECA

Tanta musica e buone letture

Forse non tutti sanno che la Villa Tesoriera, già famosa per essere il luogo di celebrazione dei matrimoni civili torinesi, è anche sede, dal 1980, della Biblioteca Musicale della nostra città. Intitolata ad Andrea Della Corte, il musicologo e critico scomparso a Torino nel 1968, la Biblioteca offre un importante servizio di pubblica lettura e la possibilità di consultare testi di cultura musicale oltre che partiture, manoscritti, periodici, e una ricca documentazione iconografica. Al piano terreno, infatti, nelle sale di consultazione, si possono trovare circa 60.000 volumi di letteratura musicale e musicologica (moltissime le pubblicazioni francesi, tedesche, inglesi e angloamericane), nonché partiture e collezioni che comprendono, tra le altre cose, circa 3.000 libretti d'opera.

Buona parte delle pubblicazioni possono anche essere prese a prestito. Per i volumi che, per importanza o stato di conservazione, non possono essere dati in prestito c'è anche la possibilità di fare delle fotocopie (nei limiti consentiti dalla legge), anche se può capitare che le fotocopiatrici, in quanto macchine, talvolta non funzionino. Piccoli incidenti a parte (ma che scocciatura quando succede), accedendo al piano superiore si possono trovare, nella sala lettura, circa 200 periodici specializzati, italiani e stranieri, e nella discoteca 17.000 documenti sonori (cd, dischi e musicassette), 320 videocassette. La sezione audiovisivi prevede attualmente solo la consultazione in sede.

La Biblioteca ospita inoltre, dal 1992, il Centro di Documentazione per la Danza con un patrimonio di 3.000 documenti tra volumi, periodici e videocassette.

Inutile dire che la Biblioteca è meta costante e assidua per musicisti e "addetti ai lavori" in campo musicale. Ma, come si fa a non rimanere attratti dalla suggestione di un pomeriggio trascorso in compagnia di una buona lettura, magari ascoltando un brano del proprio autore preferito, immersi nella tranquillità del parco della Villa? Vale la pena fare una passeggiata fino in corso Francia 192 (all'altezza di piazza Rivoli) ricordandovi che la «Della Corte» è aperta dal lunedì al venerdì con orario continuato dalle 9 alle 17 (tel. 011 74 60 72) e che la chiusura estiva è limitata, generalmente, alla settimana di Ferragosto. *(gabriella gallafrio)*

Cartoline dal mondo

a cura di
Filippo Fonsatti

Cosa l'ha portata a Bruxelles?
«Dopo il diploma mi sono posta un obiettivo: perfezionarmi per intraprendere la carriera professionale. L'idea era quella di fermarmi un paio d'anni all'estero per poi fare ritorno in Italia, magari a Torino. Ho racimolato un po' di quattrini suonando per una stagione all'Hotel Hilton di Ankara, in Turchia, quindi sono stata ammessa al Conservatorio Reale Fiammingo di Bruxelles nella classe di Susanna Mildonian, forse la migliore docente del mio strumento, veneziana di origini armene, da tempo naturalizzata belga. Grazie anche al sostegno economico della De Sono – Associazione per la musica, al Conservatorio di Bruxelles ci sono rimasta cinque anni conseguendo il Prémier Prix e il Diploma Superiore. Quasi subito dopo il mio arrivo sono stata invitata a collaborare con vari gruppi da camera e formazioni orchestrali: il mio inserimento professionale è stato immediato, a differenza di tante mie compagne di Conservatorio che sono rimaste in Italia. Anche perché nei Conservatori belgi si insegna a stare in orchestra, cosa che in quelli italiani non avviene, e dunque si parte avvantaggiati».

Com'è la vita musicale in Belgio?
«Il paese è grande come Piemonte e Valle d'Aosta messi insieme, ma le orchestre professionali non si contano: ce n'è una ogni trenta chilometri. Ecco perché la vita del musicista *free lance*, come me, regala molte soddisfazioni. La vittoria *ex aequo*, nel 1994, del concorso di prima arpa all'Opera di Liegi (posto poi assegnato a una collega di nazionalità belga) mi ha spalancato le porte dei maggiori teatri e complessi: regolarmente vengo invitata dalla Filarmonica di Liegi, dall'Opera delle Fiandre con sede a Gand e ad Anversa, dall'Orchestra Nazionale Belga di Bruxelles, dall'Orchestra da camera di Vallonia, che è una delle migliori nel suo repertorio in Europa, con cui mi sono esibita anche in qualità di solista. Quasi tutte queste orchestre, infatti, non hanno un arpista in pianta stabile, e dunque il *turn over* è molto elevato. Ho la fortuna di potermi organizzare il tempo a mio piacimento, alternando periodi di lavoro con altri di studio e di svago. E naturalmente posso dedicarmi alla famiglia».

Quindi in Belgio ha messo radici?
«Proprio così: nel 1994, durante la produzione di un'opera contemporanea, ho conosciuto il violinista parigino Gilles Millet, membro del Quartetto Danel, che è diventato mio marito. Abbiamo un figlio che si chiama Raphaël e viviamo su una *péniche*, una chiatta lunga quaranta metri, su un canale fluviale nella campagna di Bruxelles. D'altronde è difficile, quasi impensabile, lasciare una città che offre un sacco di vantaggi: è nel cuore dell'Europa, al centro di un ottimo sistema di trasporti internazionali, equidistante da Londra, Parigi, Berlino e Amsterdam, che si raggiungono in fretta. Ed è una città tutt'altro che cara per quanto riguarda gli affitti, le utenze e i servizi. Per non dire, appunto, delle occasioni di lavoro».

Ma i musicisti lì da voi se la passano bene?
«Direi di sì. L'offerta di lavoro è molto articolata, non ci sono ambienti "chiusi", come capita spesso in Italia. E poi il governo belga prevede un sussidio di disoccupazione per i lavoratori dello spettacolo: quando ad esempio non sono sotto contratto con una istituzione musicale, ricevo comunque un assegno mensile che mi consente di continuare a studiare e mantenere un buon livello. Questa mi sembra vera civiltà!»

Cosa le manca dell'Italia e di Torino?
«Dell'Italia in generale mi mancano il clima, la lingua, il calore della gente. Di Torino la mia famiglia, che non vedo spessissimo, e i vecchi amici. Ma ormai il mio futuro è qui, e non prevedo di tornare».